راجندر سنگھ بیدی

ایک مطالعہ

وارث علوی

راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ

راجندر سنگھ بیدی

ایک مطالعہ

وارِث علوی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ!

RAJENDER SINGH BEDI
EIK MUTALA
by
WARIS ALVI

Year of 1st Edition 2006
ISBN 81-8223-151-5
Price Rs.300 /-

نام کتاب	راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ
مصنف	وارث علوی
سنِ اشاعت اوّل	۲۰۰۶ء
قیمت	۳۰۰ روپے
مطبع	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

Published by
EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(India)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 091-011-23211540
E-mail: ephdelhi@yahoo.com

گوپی چند نارنگ

کے نام

فہرستِ مضامین

☆ حصہ اوّل ۱۱

۱۔ بیدی کی فنکارانہ شخصیت ۱۳

۲۔ بیدی کے افسانوں کی زبان ۲۵

☆ حصہ دوم (بیدی کے افسانے) ۳۹

۱۔ تین بچّے ۴۱
- ☐ بھولا ۴۱
- ☐ چھوکری کی لوٹ ۵۱
- ☐ تلادان ۵۹

۲۔ تین بوڑھے ۶۵
- ☐ غلامی ۶۵
- ☐ وہ بڈھا ۷۱
- ☐ مکتی بودھ ۷۹

۳۔ تین مائیں ۸۴
- ☐ کوکھ جلی ۸۴
- ☐ ایک عورت ۹۲
- ☐ یوکلپٹس ۹۸

۴۔ دو باپ ۱۱۷
- ☐ باپ بکاؤ ہے ۱۱۷

☐ صرف ایک سگرٹ ۱۲۹

۵۔ دو تاثراتی تصویریں ۱۳۵

☐ اغوا ۱۳۵

☐ دس منٹ بارش میں ۱۴۱

۶۔ مفلسی سب بہار کھوتی ہے۔ ۱۴۶

☐ پان شاپ ۱۴۶

☐ حیاتین ب ۱۵۱

☐ لاروے ۱۵۷

☐ ایوالانش ۱۵۹

☐ سارگام کے بھوکے ۱۶۴

۷۔ موت سے کس کو رستگاری ہے ۱۶۷

☐ تمہید ۱۶۷

☐ ہم دوش ۱۷۰

☐ لمبی لڑکی ۱۷۳

☐ کشمکش ۱۷۸

☐ نامراد ۱۸۲

☐ رحمٰن کے جوتے ۱۸۸

۸۔ فریب اور شکستِ فریب ۱۹۵

☐ دوسرا کنارہ ۱۹۵

☐ ٹرمنیس (آخری اسٹیشن) ۱۹۹

☐ ناگفتہ ۲۰۴

۹۔ محبت اور نفرت ۲۰۸

☐ زین العابدین ۲۰۸

۹۔ محبت اور نفرت ۲۰۸
☐ زین العابدین ۲۰۸
☐ معاون اور میں ۲۱۵
۱۰۔ من کا اجلا پن من کا میلا پن ۲۱۹
☐ من کی من میں ۲۱۹
☐ کوارنٹین ۲۲۵
☐ ترمینس سے پرے ۲۳۰
☐ لاجونتی ۲۳۷
☐ مہاجرین ۲۴۹
۱۱۔ ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے ۲۵۶
☐ بکّی ۲۵۶
☐ لمس ۲۵۹
☐ گالی ۲۶۱
☐ خطِ مستقیم اور قوسین ۲۶۴
☐ بے کار خدا ۲۶۶
☐ بکّی کا بچہ ۲۶۹
۱۲۔ سیاست گری خوار ہے (الف) ۲۷۴
☐ آلو ۲۷۴
☐ چشمۂ بد دُور ۲۷۸
۱۳۔ سیاست گری خوار ہے (ب) ۲۸۲
☐ حجام الہ آباد کے — نراج کا طربیہ ۲۸۲
☐ بولو — نراج کا المیہ ۲۸۵
☐ جنازہ کہاں ہے — نراج کا مرثیہ ۲۹۳

۱۴۔ کس سے محرومئ قسمت کی شکایت کیجیے ۲۹۶

☐ منگل اشٹکا — محرومی کا طربیہ ۲۹۶

☐ **لچھمن** — محرومی کا مرثیہ ۳۰۰

۱۵۔ مرد عورت کی کشمکش ۳۰۴

☐ تمہید ۳۰۴

☐ گرہن ۳۰۷

☐ دیوالہ ۳۲۰

☐ گھر میں بازار میں ۳۲۸

☐ چیچک کے داغ ۳۳۷

☐ ہڈیاں اور پھول ۳۴۲

☐ گرم کوٹ ۳۴۹

۱۶۔ جنس کا نرک اور سورگ ۳۵۳

☐ جوگیا ۳۵۳

☐ ببل ۳۷۲

☐ کلیانی ۳۸۵

☐ باری کا بخار ۳۹۵

☐ میتھن ۴۰۲

۱۷۔ عورت کے اسطور کی تشکیل اور تکمیل ۴۱۳

☐ اپنے دکھ مجھے دے دو — اسطور کی تشکیل ۴۱۳

☐ ایک چادر میلی سی — اسطور کی تکمیل ۴۳۰

۱۸۔ وہ افسانے جن کا تجزیہ کیا گیا ۴۵۷

☆☆

حصّہ اوّل

بیدی کی فنکارانہ شخصیت

اپیندر ناتھ اشک کے نام بیدی ایک خط میں لکھتے ہیں۔ "میرے اس احساس کو کوئی وہم سمجھنے کی کوشش نہ کرنا۔ برتری، کمتری، بڑی کیفیتیں وغیرہ۔ میں ان سے بہت پرے ہوں۔ تجربات زندگی کا وہ بنیادی تضاد میرے سامنے چلا آیا ہے جس میں مجھے اپنا سب کچھ تیاگ دیا۔ اور جس میں زمانہ جدید کے مصنف بے آبرو ہو گئے۔ کاسمیٹک وغیرہ وغیرہ کے واس حد تک تسلیم کرتا ہوں جس حد تک وہ مجھ سے کوئی کہانی یا ناول لکھوا سکے۔ اور دعا کرتا ہوں یہ تقسیم اذیت ثبوت مجھ پر کبھی عیاں نہ ہو۔

گویا بیدی کی آنکھ جو زندگی کی حقیقت کا عرفان بخشتی ہے اور ہر فریب کا پردہ چاک کرتی ہے اور فنکار کی آنکھ جو فن کی خاطر زندگی کا فریب کھاتی ہے، کے درمیان ایک ایسی کشمکش جاری ہے جس کا کوئی آسان حل فنکار کے پاس نہیں ہے۔ دراصل یہی کشمکش اس کے آرٹ کا سرچشمہ بھی ہے۔ ایک طرف وہ فنکار ہے جو حقیقت کی معمولی سے معمولی اور اسفل سے اسفل جزئیات اور تفصیلات میں دلچسپی لیتا ہے۔ اور دوسری طرف وہ دانائے راز ہے جو حقیقت سے ماوراء کسی اور ہی صداقت کو دیکھ رہا ہے۔ جو کچھ نظر آ رہا ہے وہی حقیقت نہیں ہے۔ اور اگر ہے بھی تو اتنی ہولناک کہ انسان اس کی تاب نہ لا سکے۔ اس لئے بیدی سفاک اور بے رحم فطرت پسند یا نیچرلسٹ افسانہ نگار نہیں ہیں۔ نہ ہی وہ ایک ایسے آدرش وادی ہیں جو زندگی کے تلخ حقائق کو دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ آدرش وادی سے زیادہ وہ ایک ایسے درشٹا ہیں جن کی نظر زندگی کو اس کی تمام ہولناک المناکی لیکن ساتھ ہی

اس کے حسن اور تخلیقی قوت کے ساتھ دیکھتی ہے زندگی کے اس وژن کو وہ اپنے افسانوں میں نہایت حقیقت پسندانہ طریقہ سے پیش کرتے ہیں۔ تا کہ ہمیں پتہ چلے کہ معمولی لوگوں کی معمولی زندگی میں بھی اثبات حیات کے کتنے پہلو پوشیدہ ہیں۔ فنکار کا یہی درشن سطح بیں نظروں کو اس کا آئیڈیا لزم نظر آتا ہے۔ لیکن فی الحقیقت یہ درشن حقیقت کو اس کی آئیڈیل شکل میں نہیں دیکھتا بلکہ وہ جیسی ہے اسے ویسی ہی دیکھتا ہے۔ لیکن اس کے پیچھے چندلیکں ان دیکھی ان بوجھی قدرتی جبلی اور جذباتی قوتوں کی کارفرمائی کا مشاہدہ بھی کرتا ہے کہ اسے یقین ہو جاتا ہے کہ کارخانۂ قدرت میں سب کچھ انتشار، ہولناکی اور تباہی ہی نہیں ہے بلکہ فطرت کی تخلیقی قوتیں انسان سے کچھ بہتر کام لینا بھی چاہتی ہیں۔ اور اسی لئے انسان سے محبت، دردمندی اور ایثار نفسی کے جذبات کے تحت اپنی عام زندگی میں اخلاقی طور پر بلند اور اعلیٰ اعمال سرزد ہوتے رہتے ہیں۔ سفاک حقائق کے سامنے بیدی کو یہ بصیرت بظاہر جھوٹ نظر آتی ہے۔ لیکن زندگی کے سچ کو گوارا بنانے کے لئے وہ اس جھوٹ کو قبول کرتے ہیں۔ لیکن فی الحقیقت یہ بصیرت جھوٹ نہیں ہے۔ اصل سچائی اسی میں ہے۔ اور یہ وہ سچائی ہے جسے بدھ بھی نہیں پا سکے تھے۔ اسے پانے کے لئے فنکار کی آنکھ کی ضرورت ہے۔ اور بدھ فنکار نہیں تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ فنکار بدھ سے بہتر اور عمیق تر بصیرت کا مالک ہوتا ہے۔ لیکن بدھ جس مقام پر پہنچے تھے وہاں سے زندگی کا تیاگ ضروری بنتا ہے۔ موکش اور نروان اصل حقیقت ٹھہرتے ہیں۔ فنکار اپنے فن کی خاطر واپس زندگی کی طرف لوٹ آتا ہے، اس زندگی کی طرف جس کے فریب سے وہ واقف ہو چکا ہے۔ پھر بھی اپنے فن کی خاطر وہ یہ فریب کھانا چاہتا ہے۔ اور پھر جب ایک بار وہ اس فریب میں مبتلا ہوتا ہے تو زندگی کی حقیقت کے پیچھے رہی ہوئی فطرت کی تخلیقی قوتوں کی حیرت ناکیاں اور بوالعجبیاں اس کے وژن کو بدھ کے درشن سے مختلف بناتی ہیں۔ وہ بدھ سے بڑا گیانی نہیں بنتا لیکن اس کا گیان خود اس کے اور دوسرے ان لوگوں کے کام لگتا ہے جو زندگی کے تیاگ کے بجائے زندگی کے فریب اور زندگی کے بکھیڑوں میں جینے پر مجبور ہیں۔ کیونکہ قوت حیات ئی اپنی ایک طاقت ہے جو آدمی کو عرصۂ دہر کے تمام آلام و مصائب اور خود فریبیوں کے باوجود جیون دھرم نباہنے پر مجبور کئے جاتی ہے۔ فرصت ہستی کی ان منزلوں میں آدمی کو ان کی آزمائشوں سے گذرتا ہے۔ اور زندگی جینے کے اس جتن میں انسان سے کون سے اچھے اور برے اعمال سرزد ہوتے ہیں۔ ان کا گیان بیدی درشن شاستر اور فلسفوں کے ذریعہ نہیں بلکہ اپنے

افسانوں کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں، جو فنکار کی چشم تخیل کی جولانگاہ ہے۔ یہ جولانگاہ انھیں زندگی سے چمٹائے رکھتی ہے۔ اور انھیں اس اضطراب میں مبتلا رکھتی ہے جو دوسروں کی زندگیوں کے عذاب کو خود کی روح پر جھیلنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور یہی فنکار کا مقدر ہے۔ بیدی ایک جگہ لکھتے ہیں۔

> ''میں ایک ایسے سادے سے انسان کی طرح جینا چاہتا ہوں۔
> چاہنے کا مفہوم نکال کر ایک ایسے مقام پر پہنچنے کی تمنا رکھتا ہوں تمنا سے
> عاری ہوکر جسے عرف عام میں سہج اوستھا کہتے ہیں اور جو صرف جاننے کے
> بعد آتی ہے۔ اور میں نہیں جانتا۔ (آئینے کے سامنے)

بیدی اس لئے نہیں جانتے کہ وہ گیانی نہیں ہیں۔ کیونکہ حقیقت کل کے عرفان کے جو گیان دھیان اور روحانیت کے راستے تھے، انہوں نے اختیار نہیں کیے۔ ان کا منصب فنکاری تھا۔ جو جانکاہی ہے جگر خون کرنا ہے۔ نیل کنٹھ کی طرح زندگی کا زہر پینا ہے۔ فنکاری میں شانتی نہیں۔ مسلسل کرب، اضطراب اور کشمکش ہے۔ بیدی ایک جگہ کہتے ہیں کہ مجھے زندگی سے بڑی کمینی سی محبت ہے۔ گویا زندگی کا تجربہ آدمی کو ترک زندگی کی ترغیب دیتا ہے۔ اور زندہ رہنے کی ارفع وجوہات کی عدم موجودگی میں آدمی کا جئے جانا زندگی سے ایک ایسی وابستگی ظاہر کرتا ہے جو جبلی ہے عقلی اور ذہنی نہیں۔ زندہ رہنے کی ارفع وجوہات کی عدم موجودگی میں محض حیات کی طاقت پر زندہ رہنے میں کوئی اعلیٰ نفسی نہیں ہے۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہے جیسے بدصورت عورت کے ساتھ رغبت میں جنسی جبلت کا غلبہ ہو۔ کمینی ہی سہی لیکن زندگی کے ساتھ اس محبت کے بغیر افسانہ نگاری ممکن نہیں۔ زندگی کو خواب' خیال' فریب' فانی' مایا اور خواہشوں کا ترک سمجھنے سے روحانی گیان حاصل ہو سکتا ہے۔ لیکن انسان اور زندگی کا وہ علم حاصل نہیں ہوتا جو صرف فنکار کا تخیل عطا کر سکتا ہے۔

یہ بات خاطر نشان رہے کہ بیدی کے اندر مذہبی احساس زندہ تھا۔ شخصی سطح پر ان کے یہاں مذہب سے سنگھرش کے بحرانی مقامات کم ہی پیدا ہوئے۔ مذہب کی عیاریوں اور ظاہر داریوں سے وہ اچھی طرح واقف تھے۔ اس لئے روایتی مذہب کی اخلاقیات اور ڈھکوسلے پن کو جب بھی موقع ملتا بے نقاب کرتے۔ البتہ بیدی انسان کے عمل کے نفسیاتی محرکات اور انسانی فطرت کے جن پراسرار چشموں کی تھاہ پانے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس کے پیش نظر ان کے لئے یہ ممکن نہیں رہا تھا کہ وہ انسان کو محض ایک مادی، میکانکی اور کیمیاوی مرکب کے طور پر دیکھتے۔ خصوصاً

عورت میں حسن، جنس، تخلیق اور مادریت کے عظیم تجربے کے سامنے وہ مثل آئینہ حیرت زدہ تھے۔ یہی حیرت زدگی ان کے افسانوں کو مسائل اور ان کے حل کی سطح سے بلند کر کے ان میں وہ حسن، رفعت اور عظمت پیدا کرتی ہے جو معمولی انسانوں میں کائناتی قوتوں کی کارفرمائی کے شعور سے پیدا ہوتی ہے۔ ہم محسوس کر سکتے ہیں کہ زندگی جتنی کہ نظر آتی ہے اس سے کہیں زیادہ پراسرار، حیرت ناک، گہری اور پیچیدہ ہے۔ تجربہ کا یہ احساس خالص مذہبی ہے۔ اور عقل و سائنس کی تمام کارفرمائیوں کے باوجود قائم رہتا ہے۔ اور اپنی ذہنی تسکین کے لئے وہ جواب مانگتا ہے جو سائنس اسے نہیں پاتا۔ اور مذہب کے جواب وہ جو پراسرار ہے اسے مزید پراسرار بناتے ہیں۔ ایک نظر سے دیکھئے تو بیدی افسانہ نگار ہونے کے باوجود ایک ایسا شاعرانہ ذہن رکھتے تھے جو حقائق کا ادراک احساس، تخیل، روحانی تحیر، ماورائی کشف، ابہام کے دھندلکوں، علامات، اساطیر اور استعاروں کے اچھلتے اور بکھرتے رنگوں کی شاعرانہ فضا میں کرنا چاہتے تھے۔ اس ذہن کے ساتھ انہوں نے سب کام حقیقت پسند افسانہ کے کھردرے اور اوبڑ کھابڑ کینواس پر کئے۔ یہ ان کے فن کی انفرادیت اور اعجاز کا برہان ہے۔ بیدی ایک جگہ لکھتے ہیں۔

> "مجھے کسی دھرم گرنتھ کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ ان متروک
> کتابوں سے اچھی میں خود لکھ سکتا ہوں۔"

فنکار دوسروں کی بخشی ہوئی نظر پر تکیہ نہیں کرتا ہے۔ اور جو چیزیں اپنی معنویت کھو بیٹھی ہیں انہیں معنویت عطا کرتا ہے۔ تخلیق کا یہ جذبہ اپنی ہیئت میں اس مذہبی جذبہ سے مختلف نہیں جو وجود کی عمیق ترین گہرائیوں سے پھوٹتا ہے۔ اس مقام پر تخلیق فن خود ایک روحانی سرگرمی بن جاتی ہے۔ یعنی کائنات میں انسانی زندگی کی معنویت کی تلاش۔ ترک دنیا، نفی حیات، موکش، نروان اور روحانی نجات کے فلسفے اگر فنکار کے لئے اپنی معنویت کھو چکے ہوتے ہیں تو فنکار پھر وجود کی گہرائیوں میں جھانکتا ہے اور اس صدف کی تلاش کرتا ہے جو اپنے بطن میں گوہر معنی لئے ہوتا ہے۔ بے معنویت کو اصل حیات سمجھنا بیدی کا شعار نہیں۔ سہل جذباتی سہاروں پر تکیہ کرنا ان کا دستور نہیں۔ نہ ہی وہ رومانیت کے ذریعے زندگی جیسی کہ وہ ہے اس سے زیادہ حسین بنا کر پیش کرتے ہیں۔ نہ ہی آدرش واد کی بخشی ہوئی سہل رجائیت کے ذریعے وہ انسان اور زندگی پر اپنا یقین استوار کرتے ہیں۔ وہ تو وہاں سے اپنا کام شروع کرتے ہیں جہاں سے عظیم مذہبی فلسفے جدید سائنس اور

نفسیات انسان کے متعلق انھیں وہ بات نہیں بتا سکتے جو وہ جاننا چاہتے ہیں۔ چنانچہ وہ انسان کے مطالعہ کا آغاز خود انسان سے کرتے ہیں۔ ایک غیر ابر آلود ذہن سے زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ان کا فن ان کے علم کا ذریعہ بنتا ہے۔ اور تخلیقی تخیل انسان اور زندگی کے ایسے سربستہ رازوں سے پردہ اٹھاتا ہے کہ خود زندگی کے تجربات ان کی فکر و نظر کی رہنمائی کرنے لگتے ہیں۔ بیدی اپنی شخصیت کو اپنے کرداروں میں فنا کرتے رہتے ہیں تاکہ جان سکیں کہ عرصہ حیات میں ان پر کیا بیتی اور اس آباد خرابے میں انھوں نے کیسے بسر کی۔ نراشا کے گھور اندھیروں میں زندہ رہنے کا حوصلہ کیسے پیدا کیا۔ اور کون سی جبلی قوتوں کے سہارے وہ زندگی کی الٹنا کیوں اور رولنا کیوں کو سہار گئے۔ زندگی ان کی درسگاہ ہے۔ اور فنکارانہ تخیل ان کا معلم۔ بیدی لکھتے ہیں۔

> "مجھے کسی گرو استاد وکشا کی تلاش نہیں کیونکہ ہر آدمی آپ ہی اپنا گرو ہوسکتا ہے اور آپ ہی چیلا۔ باقی دکانیں ہیں۔ مجھے کسی حقیقت کسی موکش کی ضرورت نہیں۔ اگر بھگوان انسان کو بنانے کی حماقت کرتا ہے تو میں انسان ہو کر بھگوان بناتے رہنے کی حماقت کیوں کروں۔"

(آئینے کے سامنے)

زندگی انسان اور کائنات کے متعلق اس قدر گہرے سریت پسندانہ احساس کے باوجود بیدی اپنے افسانوں میں نہ تو اپنے روحانی مسائل حل کرتے نظر آتے ہیں نہ قوموں اور تہذیبوں کے عروج و زوال کی داستانیں سناتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس معنی میں بیدی کا آرٹ سرتاسر ہیومنسٹ ہے۔ ان کا سروکار زندگی کے بنیادی محرکات سے ہے۔ آدمی اپنی فطرت اور اپنی اصل میں کیا ہے۔ زندگی کی بنیادی جبلتیں اور ان کی آشتی کے ذرائع کیا ہیں' معاشرتی سطح پر انسان ان جبلتوں کو مسخ کیے بغیر کیا ان سے اطمینان بخش سمجھوتہ کرسکتا ہے۔ انسان کی جذباتی ضرورتیں کیا ہیں۔ اور اگر ان ضرورتوں کو پورا نہ کرسکنے کے سبب اس کی زندگی میں بگاڑ اور انتشار پیدا ہوتا ہے۔ تو اس کی ذمہ داری خود اس پر اور اس کے معاشرتی اور تمدنی طریقہ حیات پر کس حد تک عائد ہوتی ہے۔ یہ ایسے سوالات ہیں جن میں بیدی کو دلچسپی ہے۔ گویا بیدی کو حیات انسانی کے ان مسائل میں دلچسپی ہے جن کا ادراک صرف فنکارانہ تخیل سے کیا جاسکتا ہے۔ دوسرے بھی مسائل ہیں جن کی تفہیم میں تاریخ، فلسفہ' صحافت' سیاست معاون ثابت ہوسکتے ہیں۔ ایسے مسائل کا ادب ظاہر

ہے اپنی اعلیٰ ترین شکل میں بھی فلسفیانہ خوشہ چینی، دستاویزیت اور میلان پسندی کے غیر فنکارانہ عناصر سے پاک نہیں ہو سکتا۔ بیدی نے فنکاری کا وہ مقام پسند کیا ہے جہاں زندگی کی برہنہ حقیقت اور اس کے تخیل اور ادراک کے بیچ کوئی پردہ حائل نہیں ہے۔ آرٹ کی آخری کسوٹی تو یہی ہے کہ تخیل کا ہمہ گیر عمل حقیقت کے مشاہدے اور ادراک میں کس قدر ثمر آور ثابت ہوا ہے۔ وہ آرٹ بڑا آرٹ ہے جہاں تخیل ادراک حقیقت اور تخلیق فن کا وہ کام کرتا ہے جو کسی اور وسیلے سے لیا نہیں جا سکتا۔ بیدی نے جو کہانیاں لکھی ہیں وہ ان کے تخیل کی طاقت کا عکس ہیں۔ دوسرے بہت سے لکھنے والے تخیل کی کمی کی تلافی تہذیبی رنگ و آہنگ، معاشرتی زندگی کی آئینہ داری، تاریخی اور سیاسی دستاویزیں اور نفسیاتی اور فلسفیانہ تجزیوں کی دبازت سے کرتے ہیں۔ یہ افسانہ نگاری کے وہ وسائل ہیں جن کے استعمال کے لئے غیر معمولی تخلیقی اپج اور صلاحیت کی ضرورت نہیں۔ ان وسائل کے سلیقہ مندانہ استعمال سے دلچسپ اور کامیاب ناول اور افسانے لکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن ایسی تخلیقات آرٹ کی بلندی کو چھو نہیں پاتیں۔ کیونکہ وہ جن وسائل کا استعمال کرتی ہیں فنکارانہ تخیل ان سے کام تو لے سکتا ہے لیکن اپنی اختراعی اور ادراکی قوتوں کو ان تک محدود نہیں رکھتا۔ اس کا تخلیقی عمل ان سے بلند سطح پر واقع ہوتا ہے جہاں وہ ان چیزوں کو دیکھتا ہے۔ جن تک تاریخ، فلسفہ، ثقافت، اور نفسیات کی رسائی نہیں ہو سکتی۔ بیدی نے جو کردار تخلیق کئے ہیں اور انسانی فطرت اور اس کے طرز عمل کے متعلق جو باتیں بتائی ہیں وہ اگر دوسرے افسانہ نگار نہیں بتا سکے تو اس کا سبب یہی ہے کہ موخر الذکر کے تخیل میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ تاریخیت اور عصریت اور دستاویزیں اور تصورات اور نظریات اور مسائل اور میلانات سے بلند ہو کر اس فضا میں پرواز کرتے جہاں تخیل کی نگاہ دل وجود میں اتر جاتی ہے، اور ان اسرار و امور کا انکشاف کرتی ہے جن سے آرٹ دوسرے علوم کے مقابلے میں اپنا امتیازی وصف پاتا ہے۔ اس معنی میں بیدی کا افسانہ انکشاف، تفہیم اور عرفان کا افسانہ ہے

بظاہر تو بیدی کا آرٹ اتنا سیدھا سادا ہے کہ لگتا ہے انھوں نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کو جیسا دیکھا ویسا افسانوں میں پیش کر دیا۔ معمولی غریب، لوگوں کی سیدھی سادی زندگی۔ ایسی زندگی جس میں نہ بڑے حادثات رونما ہوتے ہیں نہ اتفاقات، نہ قسمتیں بدلتی ہیں نہ کرداروں میں بڑی نفسیاتی یا اخلاقی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ انسانی تعلقات پر قائم ایک سماجی زندگی ہے جس کی اپنی خوشیاں اور اپنے غم ہیں اور زندگی کی گاڑی کو چلانے کے لئے کچھ فیصلے ہیں جو کچھ لوگ کر پاتے

ہیں اور کچھ نہیں بھی کر پاتے۔ جس سے الجھنیں بھی پیدا ہوتی ہیں حماقتیں بھی سرزد ہوتی ہیں اور زندگی کی ازلی مجبوریاں اور المناکیاں سامنے آتی ہیں۔ بیدی اپنے افسانوں میں اپنے ذاتی مسائل حل کرتے دکھائی نہیں دیتے۔ بے شک بہت سے افسانے ذاتی اور شخصی تجربات پر مبنی ہیں۔ لیکن یہ افسانے اس معنی میں شخصیت کا آئینہ نہیں ہیں جس معنی میں عام طور پر افسانے فنکار کی رومانی یا آدرش وادی یا انقلابی شخصیت کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں وہ کلاسکی معروضیت ملتی ہے جس میں شخصی تجربہ بھی ایک آفاقی انسانی تجربہ کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ بیدی نہ چٹکلے کو کہانی بناتے ہیں نہ واقعہ کی حیرت ناکی پر تکیہ کرتے ہیں۔ وہ کہیں بھی دلچسپ تفریحی کہانیاں لکھنے کے ہتھکنڈے استعمال کرتے نظر نہیں آتے۔ انھوں نے زندگی کو دانائے راز کی نظر سے دیکھا ہے۔ اور ان کے افسانے اپنی نظر کے ادراک حقیقت کا مظہر ہیں۔ اسلئے بظاہر سیدھے سادے افسانے گہری معنوی تہ داریوں کے حامل ہیں۔

یہ ممکن ہے کہ بیدی نے عام انسانوں کو اپنی کہانیوں کا موضوع اس لئے بنایا کہ وہ عام انسانوں کی زندگی سے واقف تھے۔ اعلیٰ طبقہ کی زندگی کا انھیں تجربہ نہیں تھا۔ ہر افسانہ نگار اپنے کام کا آغاز اس زندگی سے ہی کرتا ہے جس سے وہ واقف ہوتا ہے۔ اس بات میں افتخار اور امتیاز کا کوئی پہلو نہیں ہے۔ بلکہ خطرہ اس بات کا ہے کہ عام لوگوں کی عامیانہ سپاٹ اور بے رنگ زندگی کو دلچسپ بنانے کے لئے یا تو افسانہ نگار جذباتی بنے یا انھیں Romantcize کرے یا Glority کرے۔ اگر ایسا نہیں کرتا تو ان کے دکھ درد میں ایک قلبی تسکین حاصل کرے۔ یا ان کی خوشیوں اور مسرتوں کو بزرگانہ شفقت اور سرپرستانہ غرور کی نظر سے دیکھے۔ عام لوگوں پر افسانہ لکھنا آسان ہے۔ لیکن اس میں خدشات بھی بہت ہیں۔

بیدی کے افسانوں میں جسے جمس جائس نے "Celebration of the common place" کہا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ ایک عام آدمی کی زندگی میں انسان کے بنیادی جذبات اور جبلتوں کے مطالعہ کے جو امکانات رہتے ہیں انھیں بیدی نے خوب کھنگالا ہے۔ ایک عام آدمی اپنی زندگی کو تاراج اور انتشار کا شکار ہونے نہیں دیتا۔ نہ ہی اس کے لئے گریز اور فرار کی راہیں کھلی ہیں۔ زندگی کا دھارا آزمائشوں اور کٹھنائیوں سے ٹکرا کر اپنی راہ بناتا رہتا ہے۔ دولت مند طبقہ کے یہاں دولت، سماجی وقار، ثروت مندی، اور قدر و منزلت کی نمائش اس کے بنیادی

جذبوں کی جگہ لے لیتی ہے۔ اگر بیوی میں پیار و محبت کے جذبے کی حرارت نہیں تو وہ بیوی بچوں پر زر و سیم کی بارش کر کے اس جذبے کی تلافی کر سکتا ہے۔ عام آدمی کی زندگی میں جذبات اپنی بیّن شکل میں موجود ہوتے ہیں اور جن نشیب و فراز اور آزمائشوں سے گذرتے ہیں ان کے مطالعہ کے ذریعے یہ بصیرت حاصل کی جاسکتی ہے کہ ان کے ہونے نہ ہونے سے حیات انسانی میں کیا فرق پیدا ہوتا ہے۔ محبت و نفرت، ایثار نفسی اور خود غرضی، دردمندی اور سنگدلی غرض یہ کہ ہر جذبہ کا اصل چہرہ اور اس پر پڑی ہوئی دکھاوے اور اخلاقیات کی نقابوں کو اس زندگی میں آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے جہاں انسانی تعلقات کا آہنگ اور غیر آہنگی سب سے بڑی مسرت اور سب سے بڑی المناکی میں منتج ہوتی ہے۔ عام آدمی افلاس، مصائب اور دکھوں میں گھرا ہوا ہونے کے باوصف زندگی سے چمٹا ہوا ہوتا ہے جہاں زندہ رہنے کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی وہاں بھی وہ زندگی کا تیاگ نہیں کرتا۔ بیدی عام زندگی کی چھوٹی موٹی مسرتوں، محبتوں، حماقتوں، خود غرضیوں اور المناکیوں کو دیکھتے ہیں۔ اور محسوس کرتے ہیں کہ ہر طرف محض غلاظت ہی غلاظت شر ہی شر اور تاریکی ہی تاریکی نہیں ہے۔ آدمی نے خوش رہنے اور زندہ رہنے کے چند وسائل تلاش کیے ہیں۔

اندھی جبلتیں اسے تباہ نہ کر دیں اس لئے ان کی تادیب کی ہے۔ کچھ فیصلے کیے ہیں کہ یہ ہوگا وہ نہیں ہوگا۔ خیر و شر کا امتیاز پیدا کیا ہے۔ ناچنے اور گانے کے بہانے ڈھونڈے ہیں۔ قصے کہانیوں تہواروں اور رسوم و رواج سے زندگی کو پر نشاط بنایا ہے۔ دنیا میں شر ہے جارحیت ہے، ظلم ہے تشدد اور تباہ کاری ہے۔ لیکن کچھ ایسے محرکات بھی ہیں جو انسان کی جینے کی، زندگی کا تحفظ کرنے کی، اور خوش رہنے کی جبلی خواہشوں کی نشاندہی کرتے ہیں، یہ خواہشیں انسان کی سماجی اور تہذیبی زندگی میں کیسے اظہار پاتی ہیں اور ان کی موت یا قتل سے کون سی المناکی اور ہولناکی جنم لیتی ہے۔ بیدی کے افسانے ان کا بیان ہیں۔

آندرے ژید کہتا ہے کہ فنکار کو چاہیے کہ وہ اتنا ہی عام بنے جتنا کہ چاسر اور شیکسپیئر تھے۔ وہ انجیل کے الفاظ میں تھوڑا بہت رد و بدل کر کے کہتا ہے کہ وہ جو اپنی شخصیت کو کھوتا ہے وہی اسے پاتا ہے۔ بیدی نے بھی عام زندگی کے مشاہدے سے وہ توانائی اور تازگی حاصل کی جو درخت کو اپنی جڑیں زمین میں پھیلانے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ اپنے ایک انٹرویو میں وہ لکھتے ہیں

"جس کی جڑیں اس کی زمین میں ہیں وہ اپنے عوام، اپنے لوگوں کو باوجود اس کے کہ

لوگ اناڑی ہیں، غریب ہیں، ان کے دکھ کو سمجھے گا۔

ایک اور جگہ کہتے ہیں۔

''جس کی جڑیں نہیں ہیں، وہ ادیب کیا انسان ہی نہیں ہے۔
بلکہ اس کی آتما بھی مرجائے گی جسے امر کہا گیا ہے۔ جو کبھی نہیں مرتی۔

ایک اور مقام پر بیدی کہتے ہیں۔

''اساطیری عناصر میں ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش کرنے کے لئے استعمال کرتا ہوں۔ ان کے دیوی دیوتا، ان کے مندر، مسجدیں، یہ سب دکھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں۔'' کیسی معنی خیز بات کہی ہے بیدی نے۔ بڑا آرٹ اس وقت تک معرضِ وجود میں نہیں آتا جب تک فنکار گردوپیش کی فضاؤں کو اپنے خون میں جذب نہیں کرتا۔ اساطیری عناصر بیدی کے یہاں آرٹ کی سجاوٹ کی خاطر نہیں آتے۔ جیسا کہ کلاسیکی شاعروں کے یہاں شاعری کے دامن میں سنہری ستاروں کی طرح ٹنکے نظر آتے ہیں۔ اساطیر بیدی کے یہاں تشبیہوں اور استعاروں کی ضرورت پوری نہیں کرتے بلکہ اساطیر اور استعارے ان کے یہاں اس زندگی سے آتے ہیں جو ہندوستانی عوام فطرت کی بانہوں اور تہذیب کی فضاؤں میں ان گنت صدیوں سے جیتے چلے آتے ہیں۔ اس لئے زندگی کا دھارا ہے جو ان کے افسانوں میں زیرِ زمین آب کی طرح بہتا رہتا ہے۔ اور اس کی نمی سے افسانے میں اساطیر استعاروں اور تشبیہوں کے پھول کھلتے ہیں۔

تخلیقی ذہن اپنے ملک، اپنی زبان، اپنے لوگ اور اپنی تہذیبی فضاؤں میں پھیلا ہوا ہوتا ہے۔ بیدی کا آرٹ کسی ایک خطۂ زمین، کسی ایک طبقہ یا ایک تہذیبی اکائی کی ترجمانی تک محدود نہیں ہے۔ گاؤں اور شہر، آنگن اور چوپال، گلی کوچے، بازار، کھیت اور کھلیان، عورت مرد، بچے بوڑھے، کریا کرم اور رسوم اور تیوہار، دکھ سکھ پیدائش اور موت، ہندو اور مسلمان، سکھ اور پادری، بدلتے موسم اور چڑھتے اترتے دن، خون آلود سورج، اور پورنماشی کا چاند، تاک جھانک کی محبت اور مارکوٹ کی شادی، بدن کا جادو اور روح کی اڑان، جنس کا حسن اور جنس کی غلاظت، غرضیکہ بیدی کے متعلق یہ بات نہیں کہی جاسکتی کہ وہ ایک موضوع، ایک ماحول، ایک ہی قسم کی زندگی اور افسانہ نگاری کے ایک ہی طریقہ کار کے اسیر ہوکر رہ گئے۔ بیدی کی افسانوی دنیا میں اتنا پھیلا و اتنی رنگا

دتی اتنی ہما ہمی اور ہلچل ہے۔ رتوں کے اتنے رنگ، رات کے اتنے روپ اور دن کے چہرے پر نرمی اور سختی کے اتنے اتار چڑھاؤ ہیں کہ لگتا ہے بیدی افسانے نہیں لکھتے جشن مناتے ہیں۔ زندگی کا عام آدمی کا، جو اس چیز کا جو انجام نہایت "معمولی" ہے۔

افسانہ نگاری کے فن کے متعلق بیدی نے اپنے بعض مضامین، خطوط اور مصاحبوں میں جو خیالات پیش کئے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ وہ افسانہ کو زندگی کی طرح قدیم، رنگا رنگ، وسیع، پیچیدہ اور ہر آن نئے رنگ اور نئے روپ اختیار کرنیوالا فارم سمجھتے ہیں۔ اس لئے افسانہ اپنے قارئین سے ایک ایسی قبولیت مانگتا ہے جو اس ذہن سے ممکن نہیں جو افسانہ میں اپنے ہی تجربات یا میلانات کا عکس دیکھنے پر مصر ہوتا ہے۔ ایسے لوگوں پر بیدی طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں "اپنے اور صرف اپنے نقطہ نظر سے دیکھنے والوں کو جاننا چاہیے کہ اگر اونٹ ان کی نظر سے اونٹنی کی طرف دیکھے گا تو کبھی اس پر عاشق نہیں ہو سکتا۔"

بیدی دنیائے افسانہ کی رنگا رنگی سے خوب واقف ہیں وہ کہتے ہیں۔

"پنچ تنتر کے قصوں اور الف لیلہ کی داستانوں سے لے کر بریٹ ہارٹ اور جوانا با، تک ہزاروں ہی لوگ آئے اور اپنی بات اپنے ہی منفرد طریقے سے کہتے رہے۔ کسی نے رومان کو ایمان بنایا اور تحیر کے عنصر کو کہانی کی جان قرار دیا۔ چیخوف کی طرح بھی آئے۔ جن کو زندگی کے صحرا میں بڑا سا تربوز مل گیا اور انھوں نے بڑے پیار اور ہمدردی سے اس کی پھانکیں کاٹیں اور سب کے ہاتھ میں تھما دیں۔ لارنس نے حیات کی نیم غنودگی میں رنگ و بو کا نغمہ سونگھا اور دوسروں کو بھی سنگھایا۔ ایڈگر ایلن پو نے کہا کہ کہانی کا ہر وہ تصور جو برق و تجلی ہو کاٹ دو کیونکہ وہ شب رنگ کہانی کے مجموعی تاثر کو دبا دے گا۔ اور وہ بھول گئے کہ ایسی کہانی بھی لکھی جا سکتی ہے جس میں دن کا رنگ غالب ہو۔ ہیمنگ وے نے کہا کہ "میں نے اپنی تحریروں میں طالستائی اور بالزاک، موپاساں اور چیخوف کو سمجھ لیا ہے۔" اور یہ امر واقع ہے۔ البتہ اسٹائل میں کھردراپن، کردار اور مواقع میں تشدد ان کا اپنا تھا۔ چونکہ انھوں نے زندگی کو اس رنگ میں دیکھا تھا جو ان ہی کے لئے مہلک ثابت ہوا۔ زندگی کو دوسرے رنگ میں قبول کرنے والے نہ تو سامرسٹ ماہم کی کلبیت سے انکار کر سکتے ہیں نہ ژاں پال سارتر کی عصبیت سے نہ ولیم فاکنر کی یاسیت اور قنوطیت سے ..... تو گویا ہنری جیمس، کیتھرین مینسفیلڈ، او ہنری اور ولیم سرویان تک پہنچتے پہنچتے افسانہ میں انفرادیت کے

ظاہر ہوا اور گہرائی اس قدر بڑھ گئی کہ ان افسانوں کی ایک ایک سطر اپنے اندر کئی افسانے لئے ہوئے تھی۔ پھر ٹیگور کی کہانیوں کی تغزلیہ کیفیت، شرت چندر چٹرجی کی حلاوت جیسے چیخوف کی مسرت، پریم چند کی سادگی اور ان کا خلوص جو بعض اوقات مہاتمائیت ہوئے ہوتا ہے۔

افسانہ کی نامیاتی کا ذکر کرتے ہوئے بیدی زندگی کی ہمہ رنگی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ افسانے کی فکر مادی زندگی سے لے کر مابعد الطبعیات تک کا احاطہ کرتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے پرانے فلسفیوں کے مطابق یہ دنیا ایک تخیل ہے جس کی تہہ کو ہم نہیں پا سکتے۔ لیکن ہم اپنے اندر اس عظیم تخیل کی حدود کا ایک دھندلا سا تصور باندھ سکتے ہیں۔ یہیں پر مختصر افسانہ کے تصور سے شروع ہوتا ہے جو ایک سے انیک اور انیک سے پھر ایک ہو جاتا ہے۔ عجیب سازش ہے تاکہ ابتدا ہی میں انجام چھپا ہوا اور انجام ہی ابتدا کی صورت ہے۔ اس چکر کو افسانہ کہتے ہیں۔

خدا اور اس کے تصور کے بعد پہلا افسانہ اس وقت لکھا گیا جب آدم کے پہلو سے حوا برآمد ہوئی۔ دوسرا افسانہ اس وقت جب مرد یا عورت ایک دوسرے کے سامنے بیٹھ گئے اور کہا میں اور تم ——— اور پھر وہ مسکرائے آبدیدہ ہونے لگے۔ دونوں ایک دوسرے میں کھو گئے۔ ایک بچہ اس دنیا میں لائے جو انسان کا سب سے پہلا مختصر افسانہ تھا۔ میں اور تو کے بعد ''وہ'' تھا۔

پھر اس افسانہ میں مدراس کی ٹھپا تصویروں کی طرح سے خود بخود پیچیدگیاں پیدا ہو گئیں۔ ایک اور بچہ چلا آیا۔ پہلا ہابیل تھا تو یہ قابیل۔ وہ ایک دوسرے کو مارنے مرنے پر تیار تھے۔ کبھی پیٹ کی خاطر اور کبھی عورت کے لئے جو کہ ان کی اپنی بہن تھی آخر قابیل نے ہابیل کو جان سے مار دیا۔

پھر ماں بیٹے بھائی بہن کی شادی پر پابندی آگئی۔ ایڈیپس نے باپ کو مار کر ماں سے شادی کی۔ اس کی زندگی اجیرن ہو گئی۔ راجہ بھرتھری کو رشی نے ایک سیب دیا جس کے کھانے سے حسن لازوال ہو جاتا ہے۔ سیب انھوں نے اپنی رانی کو دیا۔ رانی نے اپنے عاشق دھوبی کو، دھوبی نے اپنی معشوقہ طوائف کو، طوائف نے پھر راجہ تک پہنچا دیا۔ بھرتھری نے دنیا ترک کر دی۔

''اس کہانی میں کیا کہا گیا۔ کیا یہ کہ وہ شخص جسے ہم اچھا کہتے ہیں برا ہو سکتا ہے اور جسے برا کہتے ہیں اچھا۔ یا خالی خولی زندگی کا استہزا اور اس کے جھوٹے ہونے کی دلیل یا یہ کہ ہم کسی کے بدن پر قبضہ کر سکتے ہیں۔ اس کی روح پر نہیں مثر نگار شنک کی عورت اپنے محبوب کے بازوؤں میں بوس و

کنار کرتے ہوئے اپنے ذہن میں کسی دوسرے مرد کو رکھے ہوتی ہے"۔

حکایات، اساطیر، داستانیں، تحیّر خیز انجام والی کہانیاں، تفریحی کہانیاں، اقلیدی کہانیاں، سچی فنی کہانیاں۔ گویا کہانیاں ہی کہانیاں، جو آدم و حوا سے شروع ہو کر آج کے انسان تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بیدی ان کہانیوں کو نظر میں رکھتے ہیں۔ اور جب انسانی ارتقاء پر نظر کرتے ہیں تو کہانی کا روپ اور زندگی کا روپ ایک سے انیک اور انیک سے ایک ہوتا نظر آتا ہے۔ اہم چیز یہ نہیں ہے کہ بیدی فن افسانہ نگاری کے متعلق کوئی تنقیدی یا مدرسانہ بیان دے رہے ہیں یا نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ ان بیانات کی تنقیدی اہمیت چاہے جو کچھ ہو وہ ایک افسانہ نگار کے ان احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں جو قدیم اساطیر سے لے کر جدید افسانے کے تخلیقی دور تک سمندر کے سامنے بیٹھا ہوا ہے اور جس کی نوک قلم سے ٹپکے ہوئے چند قطرے انا البحر کا نغمہ سناتے ہوئے کبھی نہ کبھی سمندر بن جائیں گے۔ افسانے کی اس طویل روایت، رنگا رنگی اور بوقلمونی کو دیکھ کر بیدی میں وہ فنکارانہ انکسار پیدا ہوتا ہے جو انھیں چائے کی پیالیوں میں طوفان اٹھانے والے مجتہدوں کے بلند بانگ دعوؤں سے باز رکھتا ہے۔

⁂

بیدی کے افسانوں کی زبان

راجندر سنگھ بیدی کی تعریف میں سبھی نقاد رطب اللسان ہیں۔ لیکن لگ بھگ سبھی کو ان کی زبان سے شکایت ہے۔ نقادوں کے لئے زبان کی تہ داری اور پیچیدگی کو ''ناپسندیدہ پیچیدہ طوالت'' اور ثقیل الفاظ سے گریز کو ''نامانوس الفاظ کا غلط جگہوں پر استعمال'' کہنا بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ اگر بیدی الفاظ کے در و بست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے جیسا کہ اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے جو بیدی کو پریم چند کے سب سے بڑا افسانہ نگار سمجھتے ہیں تو سوال یہ ہے کہ کیا اپنے میڈیم پر مکمل فنکارانہ قدرت کے بغیر کوئی بھی فنکار بڑا فنکار بن سکتا ہے؟ — مختصر افسانہ کے سلسلے میں تو یہ سوال اور بھی زیادہ اہم ہے۔ کیونکہ ناول کے مقابلے میں افسانہ کی اسلوبیات کا رشتہ شاعری سے بہت قریب رہا ہے — اتنا قریب کہ جائس کا افسانہ A PAINFUL CASE اور ایلیٹ کی نظم PORTRAITOFALADY کی زبان اور اسلوب میں کم از کم مجھے تو کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ ''گرہن'' ایک اکہرا حقیقت پسندانہ افسانہ ہونے کے باوصف ایسے کسے ہوئے اسلوب میں لکھا ہوا ہے جس کی بیانیہ شدت شاعری کی شدت پر پہنچ گئی ہے۔ اسی لئے ڈاکٹر محمد حسن کا یہ کہنا کہ ''بیدی کے اعصاب پر نہ عورت سوار ہے نہ شاعری میرے نزدیک بیان واقعہ نہیں محض شاعرانہ مضمون آفرینی ہے۔ غور سے دیکھئے تو عورت اور شاعری دونوں بیدی کے اعصاب پر بری طرح سوار ہیں۔ بیدی نثر کے شعری امکانات سے اچھی طرح واقف ہیں۔ اور یہی سبب ہے کہ ان کی حقیقت پسندانہ تصویریں بھی شاعرانہ شدت کے فشار سے پھٹی پڑتی ہیں۔

فن پارے میں زبان جو کام کرتی ہے وہی اس کی کسوٹی ہے نہ کہ قواعد کے جامد اصول۔ یہی سبب ہے کہ غالب، اقبال، فراق، اور فیض کی زبان کی غلطیوں کی فہرست بنانے والی تنقید

ہمارے تنقیدی مزاج کا حصہ نہیں بن سکی۔ بالغ نظر نقاد یہی دیکھتا ہے کہ فنکار جس کام کے لئے زبان کا استعمال کر رہا ہے وہ کام زبان ٹھیک سے کر رہی ہے یا نہیں۔ ہر افسانہ کی اپنی زبان اور اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ اودھ کے مسلم زمین دار کے گھرانے پر لکھے گئے افسانہ کا اسلوب الگ ہوتا ہے اور جودھپور کے آڑھتیوں کے پریوار کی کہانی کا اسلوب دوسرا ہوتا ہے۔ محض کہانی کار۔ دونوں گھرانوں کی کہانیاں ایک ہی زبان اور اسلوب میں سنا سکتا ہے لیکن بطور فن کے افسانہ نگاری محض کہانی سنانا نہیں ہے۔ افسانہ میں NARRATION ہی نہیں DESCRIPTION بھی ہوتا ہے، جو اشیا اور ماحول کے جزرسی بیان کے ذریعے سماجی اور تہذیبی فضا بندی کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ افسانہ میں زبان ہوا کی طرح کونے کھدروں سے لے کر کردار کے پھیپھڑوں تک کی خبر رکھتی ہے۔ اور اس لئے اس کی مہک اور جھجک، روانی اور ٹھہراؤ، آنگن اور رسوئی گھر میں، باغ اور بند کوٹھری میں الگ نوعیت کی ہوتی ہے۔ ایک ہی سکہ بند معیار پر زبان کی روانی اور رنگینی کو پرکھا نہیں جا سکتا۔ سمجھدار سہاگن کی مانند زبان کا سنگار بھی دن نکلے، شام ڈھلے، رت بدلے، جگ بیتے بدلتا رہتا ہے۔

عبارت کی سبک روی اضافی چیز ہے۔ منٹو کی عبارت سبک رو ہے کیونکہ منٹو کے یہاں کہانی افسانہ کا پورا بار اٹھاتی ہے۔ بیدی کے یہاں ایسا نہیں ہے۔ ''چھوکری کی لوٹ'' ''کچھن'' ''گرہن'' ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں کیا کہانی فی نفسہ گنج معانی بنتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بیدی کو بہت اچھی، نت نئی، اور انوکھی کہانیاں سوجھتی ہیں۔ بہت کم افسانہ نگاروں کی کہانیاں اپنے تمام پیچ وخم کے ساتھ ذہن پر اس طرح نقش ہیں جیسے کہ بیدی کی۔ لیکن بیدی کے یہاں کہانی کے ڈھانچے کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے جو ان کے افسانہ کو ایک بھری پری عورت کی مانند نظر نواز بناتا ہے۔ اساطیر اور علامات، تہذیبی فضائیں، مخصوص علاقوں کے مقامی رنگ، مذہبی رسوم، توہمات اور سماجی رواجات، مناظر فطرت گردوپیش کے مرقعے، ضرب الامثال، دنت کتھائیں اور لوک گیت سب مل جل کر بیدی کے افسانہ میں گہرے رنگ بھرتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ مکر سنکرانتی کا بیان گیارہویں شریف کی لفظیات میں ممکن نہیں۔ پریم چند اور بیدی جیسے لکھنے والوں کے ذریعہ زبان کا گنگا جمنی دھارا ہندی شیلی کے کناروں کو کاٹ کاٹ کر خود میں جذب کرتا رہا ہے۔ پھر گاؤں اور شہر کا فرق افسانوی ڈکشن کو جتنا متاثر کرتا ہے اتنا شعری ڈکشن کو نہیں کرتا۔ افسانہ میں تو ہر خطہ، ہر طبقہ اور پیشہ اپنی لفظیات کا بھنڈار لے کر آتا ہے۔ اور کسان، موچی، درزی

اور ان باتوں کی کہانی لکھتے وقت افسانہ نگار ان لوگوں کے گھر گھر کی اشیاء، اوزار اور کام کرنے کے طریقوں کے بیان کے لئے انھیں الفاظ کا استعمال کرتا ہے جو ان کے طبقے میں مروج ہوتے ہیں۔ لفظ محض تو شے نہیں اور افسانہ نگار اشیاء کے بیان کے ذریعے مکانی بعد کو افسانے میں سمیٹتا ہے کیونکہ افسانہ شاعری کی مانند زمان و مکان کی قید سے آزاد نہیں ہوتا۔ اس لئے تجزیہ اور تعمیم سے گریز کرتے ہوئے حقیقی آب و رنگ پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار گفتگو کی بول چال کو افسانوی اسلوب میں اس طرح جذب کرتا ہے کہ دونوں شیر و شکر ہو جاتے ہیں۔ بیدی کا افسانہ "دیوالہ" اس کی نمایاں مثال ہے۔ گہری فنکارانہ سوجھ بوجھ کے بغیر ایسی آمیزش لسانی تناسب اور اسلوبی توازن برقرار نہیں رکھ سکتی۔ سوال یہ ہے کہ جو اسلوب ایسے احتمالات اپنے دامن میں لئے ہوئے ہو اس کے کسی بھی لفظ کے متعلق کہا جائے کہ وہ نامانوس ہے اور غلط جگہ استعمال ہوا ہے۔ چنانچہ اسلوب احمد انصاری کا یہ کہنا کہ "بعض جگہ بیدی نامانوس الفاظ غلط جگہوں پر لاکر عبارت کی سلاست میں رخنہ ڈال دیتے ہیں۔" ایک فریب تعمیم سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ منفرد اسلوب عادی ذہنی رویوں کو توڑتا ہے اور قاری سے مطالبہ کرتا ہے کہ اسے سمجھے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے اپنے حاسہ کو زیادہ ترکی جدلیاتی اور تخلیقی بنائے۔

روانی ہی کی مانند زبان کی رنگینی بھی ایک اضافی چیز ہے۔ یہ خیال ہے کہ اس افسانہ نگار کی زبان بے حد رنگین ہوتی ہے جو افسانہ میں زیادہ سے زیادہ رنگ بکھیرتا ہے۔ اور جس طرح کرشن چندر کی پوری کوشش زبان کو غنائی بنانے کی ہے۔ اسی طرح بیدی کی پوری کوشش زبان کو حاضراتی Evocative بنانے میں صرف ہوتی ہے۔ جب تصویر بول اٹھے تو سمجھئے کہ الفاظ کا استعمال رنگ اور صوت دونوں سطح پر ہوا ہے، اور زبان شاعرانہ آہنگ اور مصورانہ رنگ دونوں سے مالدار ہے۔ افسانہ میں زبان جو کام کرتی ہے وہ کام ہی اس کے شاعرانہ یا مصورانہ یا رنگین ہونے کا پیمانہ ہے۔ وہ اسلوب جو اپنی آرائش اور جلوہ فروشیوں میں مست ہے وہ منظر سے زیادہ خود کو دکھاتا ہے۔ اردو کے بے شمار ناولوں اور افسانوں میں شام، رات، برسات اور دھوپ کا بیان ہے، لیکن کسی صفحہ پر شام ڈوبتی نہیں رات جاگتی نہیں، بارش برستی نہیں اور اور دھوپ تڑختی نہیں۔ الفاظ ہیں جو چھاجوں برستے ہیں اور زبان ہے جو چاروں اور چمکتی ہے۔ ناول نگار کی آنکھ نہ تو منظر کو دیکھتی ہے نہ رنگوں کی گھلاوٹوں کا تماشہ کرتی ہے۔ وہ تو سمجھتا ہے کہ برسات کے بیان کے لئے صرف ان

محاوروں کا استعمال کافی ہے جو ہر کھارت میں اہل قلعہ کی بیگمات بولا کرتی تھیں۔ موسم سرما کا تجربہ بھی وہ اپنی کھال پر نہیں بلکہ محاوروں کی دلائی پر کرتا ہے۔ فنکار منظر کو لفظوں میں قید کرنے کے لئے زبان کو توڑتا، مروڑتا، اسے نیا روپ دیتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھئے کہ اخبار، آنچل اور چلمن ہر افسانہ میں موجود ہوتے ہیں اور افسانوں کے کردار بھی افسانوں میں ننگے نہیں پھرتے۔ لہذا ملبوسات، زیورات اور دوسری اشیا بھی تمام افسانوں میں ہوتی ہیں۔ لیکن محض ان کے ہونے سے افسانہ میں رنگ نہیں نکھرتے۔ یہ کام اتنا ہی خلاقانہ ہے جتنا کہ شعری پیکر کی تخلیق۔ محض صفتوں سے بھی سربرآوری ممکن نہیں کہ رخسار کو سرخ، شام کو سرمئی، اور ساری کو سبز کہہ دیا تو چھٹی ہوئی۔ صفات میں کلی شے بننے کے امکانات بہت زیادہ ہیں اور صفات کلی شے بن جائیں تو معنی بھی نہیں دیتیں اور رنگ بھی نہیں بکھیرتیں۔ اسی کمی کو مرکب صفات سے پورا کرنے کی کوشش صاف شفاف پیکر سازی کے بجائے پیچ در پیچ استعاروں کا گنجلک تاثر پیدا کرتی ہے۔ عام پسند لکھنے والے کلی شے اور "نوخیز مجسمہ" گنجلک کے شکار ہوتے رہتے ہیں۔ سپاٹ بیانیہ تو اتنا ہی بیان کرنے پر قانع ہوگا کہ لاجو ایک لمبی پتلی سانولی سی لڑکی تھی۔ جس کی طبیعت میں ایک عجیب طرح کی بیقراری تھی، لیکن بیدی کا تخیلی انداز بیان دیکھئے۔ ہمارے کون کون سے حواس کو بیدار کرتا ہے۔

> "اور لاجو ایک پتلی شہتوت کی ڈالی کی طرح نازک سی دیہاتی لڑکی تھی۔ زیادہ دھوپ دیکھنے کی وجہ سے اس کا رنگ سنولا چکا تھا۔ طبیعت میں ایک عجیب طرح کی بیقراری تھی۔ اس کا اضطرار شبنم کے اس قطرے کی طرح تھا جو پارہ کر اس کے بڑے سے پتے پر کبھی ادھر اور کبھی ادھر لڑھکتا رہا ہے۔ (لاجونتی)

فن اور غیر فن کا فرق منجملہ دوسری چیزوں کے زبان کے تخلیقی استعمال ہی سے پہچانا جاتا ہے۔ فنکار شعری پیکروں کے ذریعے ہمارے حواس کو بیدار کرتا ہے۔ اور ہم مٹی کی بو، ہری دوب کے رنگ، بھیگی ہوا کا لمس، اور سمندر کے پانیوں کی چمک کو دیکھنے اور محسوس کرنے لگتے ہیں۔

> "پھر کہیں ہرا زیادہ ہرا ہو گیا اور اس پر تازگی اور شگفتگی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ جیسے بارش کے دو چھینٹوں کے بیچ سبک سی ہوا پانی پر دوشالہ بن دیتی ہے۔ پھر سمندر میں اس قدر زمرد گھلا کہ نیلم ہو گیا اور اس میں

مچھلیوں کی چاندیاں چمکنے لگیں۔

(جوگیا)

نئی لسانی تشکیلات، تازہ بہ تازہ تشبیہات، مرقع سازی، استعارے، اور الفاظ کا ایسا آہنگ گویا فنکار پہلی بار انھیں اپنی انگلیوں سے چھوتا ہے۔ اس بات کا ثبوت ہے کہ بیدی کے یہاں زبان کا استعمال کسی کیمیائی حساس سطح پر ہوا ہے۔ ذیل کا اقتباس دیکھئے جس میں بیدی دوسروں کی آنکھ سے نہیں اپنی آنکھ سے منظر دیکھ رہے ہیں۔ جس کا ثبوت یہ ہے کہ منظر میں ایک لفظ اور ایک امیج ایسا نہیں جو کسی دوسرے دیکھے ہوئے منظر کی یاد تازہ کرے۔

> ‘‘اودھم روڈ شام کے اندھیرے میں گم ہو رہی ہے۔ یوں دکھائی دیتا ہے جیسے کوئی کشادہ سا راستہ کسی کوئلے کی کان میں جا رہا ہے سخت بارش میں وردنما کی بازسفرینا کا گلاب، قطب سید حسین علی کے مزار شریف کے کھنڈر میں، ایک کھلتے ہوئے مشکی رنگ کی گھوڑی، جس کی پشت نم آلود ہو کر سیاہ ساٹن کی طرح دکھائی دے رہی ہے۔ سب بھیگ رہے ہیں۔ اور رانا بھیگ رہی ہے۔’’

(دس منٹ بارش میں)

پورا افسانہ ایک غنائیہ ہے۔ تصویروں کا نگارخانہ اور کیا چھاجوں پانی برستا ہے۔ پانی برسنے کا بیان براہ راست نہیں۔ اشیاء کے حوالے سے ہے۔ جو چیخوف اور موپاساں اور دنیا کے دوسرے بڑے فنکاروں کا طریقہ کار ہے۔ THREE BEAUTIES میں چیخوف موسم، فضا، مقامی خصوصیات اور دیکھنے والی آنکھ کی جذباتی کیفیات کے ذریعے تین خوبصورت عورتوں کے حسن کی الگ الگ تصویریں کھینچتا ہے۔ ورنہ کتابی چہرہ، ستواں ناک، اور نرگسی آنکھوں سے آپ کتنے چہرے بنائیں گے۔ مصور کے پاس وسائل ہیں وہ شاعر اور افسانہ نگار کے پاس نہیں۔ اور اس کمی کو افسانہ نگار اظہار بیان کے مختلف طریقوں سے پورا کرتا ہے۔ بیدی بارش کی کیفیت بارش میں بھیگی ہوئی اشیاء کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ اشیاء کے بیان میں بھی بیدی مانوس اشیاء اور مانوس ناموں سے گریز کرتے ہیں تاکہ منظر زیادہ سے زیادہ خصوصی، اچھوتا اور منفرد بنے ورنہ میز کے پاس کرسی تو ہر گھر میں ہے اور ہر آنگن میں نیم کا درخت بھی ہوتا ہے۔ اور ہر نکڑ پہ پنواڑی کی دکان

پر ریڈیو بھی بجتا ہے۔ ایسے سامنے کے مناظر کا پیش پا افتادہ بیان فنکارانہ تصویر گری کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا۔ بیدی کے اسلوب کی سب سے بڑی خصوصیت کلیشے در و بست اور کلیشے پیکروں سے نہایت سوچا سمجھا اور شعوری گریز ہے۔ وہ نہیں چاہتے کہ قاری رواں اسلوب پر بہتا چلا جائے۔ اور مانوس لفظوں کے شیشے سے مانوس چیزوں کو دیکھے کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اس میڈیم کے ذریعے پیدا ہوا اصل مشاہدہ ذہن پر کوئی نقش نہیں چھوڑتا۔ ابوکررو، قطب سید حسین علی ماموں، شریف سخرینا کا گلاب، ورونا کی باڑ، مشکی گھوڑی، کیسے حاضراتی الفاظ ہیں، کم مانوس ہونے کے سبب کیسی تازگی رکھتے ہیں۔ نثر کے آہنگ میں ان لفظوں کی موسیقی کیسے پوری تصویر کو رنگ وصوت کے پراسرار طلسم میں بدل رہی ہے۔

بیدی کا افسانہ ایک جڑاؤ زیور کی صناعی لئے ہوتا ہے۔ آبدار موتیوں کے مثلث میں ایک دمکتے ہوئے نگینہ کی مانند بولتی ہوئی تصویر، اور اس کے پہلو میں ضرب الامثل یا لوک گیتوں کے موتیوں کے دائرے میں اسطور یا علامت کا دوسرا نگینہ۔ بیدی کے جملوں کی پیچیدگی اس تہداری کا نتیجہ ہے۔ بیدی کا متفکرانہ ذہن اپنی زمین کی تہذیبی روایات اور ایک پوری نسل کی دانشمندی کا عرق لئے ہوئے ہے۔ بیدی کے یہاں زبان سے شاعرانہ پن پیدا کرنے کی کوشش نہیں بلکہ شاعرانہ تخیل کا وہ کیمیاوی عمل ملتا ہے جو حقیقت کو ایک فنکارانہ معروض میں بدل دیتا ہے۔ دیکھئے لفظوں کے ذریعہ وہ کیسی مجسمہ سازی کرتے ہیں۔

> ''جوگیا کا چہرہ سومنات کے مندر کے پیش رخ کی طرح چوڑا تھا، جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں۔ مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹنکے ہوئے تھے۔'' (جوگیا)

بیدی الفاظ کے حاضراتی اور صوتی امکانات سے بخوبی واقف ہیں۔ اور نہایت غیر رسمیہ اور خلاق طریقہ پر ان کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''ماں نے اپنے بوڑھے چرخ چوں گھٹنوں پر ہاتھ رکھ کر مشکل سے کہا'' یا پھر 'لکھیا کے سر میں رات کے سو میل کے چکر باقی تھے۔ لاری کی گھوں گھوں گھرا ابھی تک اس کے کانوں میں گونج رہی تھی اور اسے گھیرے آ رہے تھے۔'' بیدی محاوروں کا استعمال بھی اسی پیکر سازانہ طریقہ پر کرتے ہیں۔ ''محلہ بجاری کی عورتیں ابھی تک دلہن

کا کمرا کھولا رکھنے آرہی تھیں۔ دلہن بھری تھی پالنے کا سونا، جس بھرم کانٹے میں کوئی جائے۔'' یہی عالم ان کی تشبیہات کا ہے۔ جن سے وہ ایک نہیں بلکہ متعدد حقائق کو گرفت میں لیتے ہیں۔ مثلاً ''ڈوبتے ہوئے سورج کی کرنیں ابھی تک لیموں کی طرح ترش تھیں اور جلی ہوئی سرخ رگوں سے بھری ہوئی آنکھوں نے انھیں چکھنے سے انکار کر دیا تھا۔''

وہاب قیصر نے کہا ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ انسانی جسم کہاں ختم ہوتا ہے اور فطرت کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ ذرا دیکھئے تو ذیل کی تصویر میں سہاگ رات کا انتظار کرتی ہوئی دلہن کو تخیل کیسے ایک استعارے کی مدد سے مظاہر فطرت اور انسانی جسم کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔

> ''سکھیا کے کمرے کی کھڑکی سے دور زمین کا اونچ نیچ دوشیزہ کی ان ڈھکی چھاتیوں کی طرح دکھائی دیتا تھا۔ ان ٹیلوں کے قریب کسی کھیت کی پیلی سرکی ہوئی انگیا سی بن گئی تھی۔ زمین اپنی عریانی کو چھپانے کے لئے دھند کی چادر لپیٹتی تھی لیکن سورج اس کی ساری چادر کو کھینچ لیتا تھا۔ آخر زمین بے بس ہو کر پڑی رہی۔ (چیچک داغ)

اور آخر میں ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کا یہ اقتباس دیکھئے جو خالص شاعرانہ تخیل کی ایسی تخلیق ہے جس میں دانائے راز کی بصیرت اور زندگی کے المیہ شعور کی زائیدہ دردمندی ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئے ہیں۔

> ''اور پھر سے لیٹتے ہوئے بابو دھنی رام آسمان پر کھلے ہوئے پرماتما کے گلزار کو دیکھنے لگتے اور اپنے من کے بھگوان سے پوچھتے ''چاندی کے ان کھلتے بند ہوتے پھولوں میں میرا پھول کہاں ہے۔'' اور پھر پورا آسمان انھیں درد کا ایک دریا دکھائی دینے لگتا اور کانوں میں ایک مسلسل ہاؤ ہو کی آواز سنائی دیتی جسے سنتے ہوئے وہ کہتے۔''
>
> ''جب سے دنیا بنی ہے۔ انسان کتنا رویا ہے۔'' اور وہ روتے روتے سو جاتے۔''

مختصر یہ کہ بیدی کی زبان کے متعلق شکایتیں زبان کو افسانوی مواد سے الگ کر کے دیکھنے کا نتیجہ ہیں۔ بیدی کا افسانہ ایک ہرے بھرے درخت کی مانند گنجان ہوتا ہے۔ اور زبان کی جڑیں

افسانوی مواد کی سخت پتھریلی زمین میں دور تک پھیلی ہوتی ہیں۔ مواد خود اپنا اسلوب ڈھالتا ہے اور یہ مواد بڑا ارضی، ٹھوس اور گاڑھا ہے۔ زندگی ہی کی مانند بے ہیئت اور کڑا۔ بیدی کے بیانیہ کی شاعرانہ جدت تجریدیت کی نہیں ٹھوس پن کی زائیدہ ہے۔ ان کے یہاں کرداروں گاؤں، محلوں، اور سڑکوں کے کیسے عجیب و غریب نام ہیں۔ اور پھر ہر گاؤں کی اپنی ایک کیفیت ہے۔ ہر محلہ اور ہر سڑک کی اپنی ایک منفرد شخصیت ہے۔ ہر گھر اور ہر پریوار کی اپنی ایک تہذیبی فضا ہے۔ ہر آنگن کے اپنے رسم و رواج، تہوار اور توہمات ہیں۔ گھر کا اثاثہ، ملبوسات، اوزار، اشیا، اور پکوان ہیں۔ پھر کہانی، کردار، جذباتی کشمکش، ڈرامائی تصادم اور انسانی فطرت اور کائنات کے اسرار و رموز ہیں۔ اور یہ سب کچھ سفید کاغذ پر سیاہ الفاظ میں قید ہے۔ نظریں الفاظ پر پڑتی ہیں تو ذہن تصویروں کا نگار خانہ بن جاتا ہے۔ استعاروں کی دھنک پھوٹتی ہے۔ علامتوں کے کنول ٹوٹتے ہیں اور اساطیر کے جنگل ہانپتے ہیں۔

بیدی کے ابتدائی افسانوں کا اسلوب حاضراتی اور مرقع سازانہ ہے۔ آخری دور کے افسانوں میں سوچ کا عنصر غالب آجانے کی وجہ سے وہ زیادہ تجریدی اور OPAOUE بن گیا ہے۔ تجریدیت کا یہی عنصر انھیں جدید تجریدی افسانہ نگاروں سے قریب کرتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ جدید تجریدی افسانہ کے علم برداروں کو ’’حجام الہ آباد کے‘‘ ’’جوگیا‘‘ ’’یوکلپٹس‘‘ وغیرہ میں نئے افسانہ کے خدوخال نظر آئے۔ ان افسانوں میں نہ تو پلاٹ اور کردار کا مانوس نظم و ضبط ملتا ہے نہ دیگر لوازمات افسانہ کی رسمیہ ترتیب۔ اس لئے ’’یوکلپٹس‘‘ کافی مبہم افسانہ بن جاتا ہے۔ افسانہ کو بار بار پڑھنا اور اس پر کافی سوچ بچار کرنا پڑتا ہے، جب جا کر معنی کی کچھ تہیں کھلتی ہیں۔ یہی ابہام ’’کلیانی‘‘ میں بھی نظر آتا ہے۔ ’’سونفیا‘‘ میں بات در پردہ کہی گئی ہے اور در پردہ ہی رہتی ہے۔ ابہام بیدی کے طریقۂ کار کا جز کبھی نہیں رہا۔ وہ ہمیشہ بات تہدار کہتے ہیں اور ظاہر ہے تہدار بات سادہ بیان کی بجائے رمز و کنایہ کا وسیلۂ اظہار پسند کرتی ہے۔ لیکن رمز و کنایہ کو تعقید بیان سے ہمیشہ پاک رکھتے ہیں۔ ان کی تہداری معنوی تعقید کی شکار نہیں ہوتی۔ اور اشاریت مبہم نہیں بنتی۔ معنوی پیچیدگی کو ژولیدہ بیانی سے بچائے رکھنا کھری فنکاری ہے۔ میرا خیال ہے کہ بیدی کے افسانوں کا کہانی پن، واقعات کی ترتیب، کرداروں اور واقعات کا وہ باہمی جدلیاتی عمل جو کہانی کو پلاٹ میں بدلتا ہے ان کے افسانوں کی پیچیدگی اور تہداری کو ایسے ابہام سے بچائے رکھتا ہے جو مثلاً ’’یوکلپٹس‘‘ کو ایک مشکل افسانہ بناتا ہے۔ اس افسانہ میں ’’بیانیہ‘‘ واقعات‘‘ کردار اور

خیالات کی ردّ و بدل کرنے کا کام نہیں کرتا بلکہ ایسا لگتا ہے کہ واقعات، کردار اور خیالات [illegible] کر ایک دوسرے میں قدم بہ قدم اس بیانیہ کی تشکیل کرتے ہیں جو خود ایک لسانی ساخت سے اپنی شناخت کرتا ہے۔ یہ لسانی ساخت تجربے سے بہت قریب ہوا کرتی ہے۔ اس قرب کے پیچھے افسانوی حقیقت کا پورا [illegible] عمل ہے۔ ہم بے محابا کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ کی [illegible] حقیقت [illegible] ہوتے ہیں۔ اس کے بیانیہ کی کسی سطح پر یہ نہیں بتایا جاتا تو بیدی افسانہ کا تصور ہوتا ہے۔ افسانہ میں افسانوی حقائق اور بیانیہ منضم ہوتے ہیں یعنی حقائق کو سمجھا نہیں جاتا، وہ حقائق کی تجسیم ہو، سمجھائے بغیر ان کی روح تک پہنچا جاتا ہے۔ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بیدی کی روایت کی جس تجسیم کو بیدی پیش کرنا چاہتے ہیں وہ نہ تو محض ٹھوس حقائق کے ذریعہ ممکن ہے نہ تجریدی بیانیہ کے ذریعہ۔ تجریدی بیانیہ میں زندگی کے ٹھوس حقائق اور محسوس تجربے نہیں ہوتے اور محض حقائق و واقعات جب تک سوچتے ہوئے بیانیہ کے پرتو کو نہ اپنائیں، معاملات کی تجریدی فضاؤں میں پرواز نہیں کر سکتے۔ اور آپ جانتے ہیں "بیدی کی روایت" دونوں چیزوں کی ضرورت ہے۔

آپ دیکھتے ہی ہیں کہ بیدی کی زبان پر تنقید کا کام ہی مشکل ہو گیا ہے۔ چند الفاظ کے غلط یا بے جا استعمال کی نشاندہی یہ دکھانے سے قاصر ہے کہ بیدی کے مختلف افسانوں میں زبان کا استعمال کتنی مختلف اور متنوع سطحوں پر ہوا ہے۔ اور انھوں نے بعض اوقات تو زبان سے وہ کام لینے چاہے ہیں جس کے لئے زبان —— کم از کم اردو افسانہ کی زبان —— تیار ہی نہ تھی۔ اردو کے دوسرے نقادوں کی مانند مجھے بھی بیدی کی بعض کہانیوں میں زبان کے اکھڑے اکھڑے ہونے، کبھی خشک اور کبھی سخت اور کبھی ثقیل ہونے کا احساس ہوا ہے۔ کبھی یہ بھی خیال آیا ہے کہ میں بیدی کے پاس بیٹھا ہوتا تو فلاں پیراگراف کو زیادہ سلیس، شستہ اور رواں بنا دیتا۔ ایڈیٹر رہا تھا اشک کی طرح میں نے یہ بھی سوچا ہے کہ "لمبی لڑکی" میں سے جس عیب کو شمس الرحمن فاروقی "حشو و زوائد برائے بیت" کہتے ہیں کتنا کاٹا چھانٹا جا سکتا ہے۔ میں اس خوش فہمی میں مبتلا نہیں ہوں کہ بیدی کی تمام کہانیوں میں وہ جادو ہے کہ قلم سے نکلتے ہی قاری کے دل پر نقش ہو جاتی ہیں۔ بعض کہانیوں سے تو قاری کو باقاعدہ گتھم گتھا ہونا پڑتا ہے۔ اور اس جد و جہد کا آغاز ہی کہانی کی زبان سے ہوتا ہے۔ جیسے جیسے قاری کہانی کی گہرائیوں میں اترتا جاتا ہے زبان و بیان کی وہ امواج تند و تیز جو کبھی جڑ ہلا دیتی تھیں جو کبھی آنکھوں کو سرخ اور ذائقوں کو کھارا بناتی تھیں وہ نیچے گہرائی میں شانت سمندر

کا روپ اختیار کرتی ہیں۔ پھر تو زبان کے تجربے کو افسانے کے تجربے سے الگ کرنا تک مشکل ہو جاتا ہے۔ "متھن" کا پورا تجربہ اس آخری اکڑی ہوئی ہچکی "نیم رقص"، "نیم سسکی"، "نیم روداں" زبان میں ہی ممکن تھا۔ جو شکست ہو کے بھی صورت دکھائیں ننگی ہوں، اور ننگے جسموں کا تجسیم پالیں۔ تجلی ہے۔ یہ بات "پان شاپ" کے بجائے بازار سے مختلف ہے۔ "پان شاپ" میں افسردگی اور غمزدگی ہے۔ اس سے اس کی زبان میں آنسوؤں کی نمی ہے۔ "متھن" کی زبان میں مسرت سے ذرات کی تجلیات ہے۔ زمین کا زرخیز کیچڑ کا ذکر تو منٹو بھی اپنے افسانے "بو" میں کرتا ہے۔ اور بھیگی ہوئے جسموں کے "متھن" ہی کا افسانہ ہے۔ لیکن "بو" روح کی اذان کا افسانہ ہے۔ اور بیدی کا "متھن" ہوس زدہ دونوں کی بدن پر چیرہ دستی کی کہانی ہے۔ اس لئے "بو" کی زبان میں باوجود کیچڑ پتوں، اور زمین کی چادروں، اور کیچڑ اور کولتار کے ذکر کے وہ ایک سماں ہے جو بدن کو زمین سے آسمان کی طرف اٹھاتی ہے۔ جبکہ "متھن" کی زبان میں وہی بوجھل پن، ثقالت اور تجسیم پاتی ہے جو جسم کو نہ صرف یہ کہ زمین سے بلند ہونے نہیں دیتا بلکہ جسم کو زمین میں گاڑتا ہے۔

اگر ہم کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کی مثال سامنے رکھیں تو زبان کی بات واضح ہو جائے گی۔ عموماً یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ بیدی ان دونوں حتیٰ کہ منٹو اور عصمت سے بھی بڑے فنکار ہیں۔ سوال یہ ہے کہ فنکارانہ عظمت کا راز ان کے کرافٹ میں ہے یا آرٹ میں؟ — جہاں تک کرافٹ کا تعلق ہے کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر ان سے بہت آگے ہیں۔ تکنیک وغیرہ کے بہت سے تجربات دونوں نے کیے ہیں۔ لیکن ان دونوں کا تخیل اتنا طاقتور نہیں جتنا کہ بیدی کا ہے۔ حیات انسانی کے جن اسرار و رموز کو بیدی کا تخیل بے نقاب کرتا ہے ان تک سوائے منٹو کے کسی اور کی رسائی نہیں ہوئی۔ لیکن کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کی زبان بیدی سے زیادہ شستہ شائستہ اور شاعرانہ ہے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو دونوں فنکار زبان ہی سے اپنا جادو جگاتے ہیں۔ واقعات کی ایجاد اور کردار نگاری میں جہاں تخیل اپنا کام نہیں کرتا وہاں یہ دونوں فنکار زبان کی چابک دستی سے اپنا تخلیقی مرحلہ پار کر لیتے ہیں۔ زبان جب تخیل کی ایجادی قوتوں کا ہتھیار بنتی ہے تو تخلیقی شان پیدا کرتی ہے، ورنہ اپنی شیریں بیانی پر قانع رہتی ہے۔ بیدی زبان کی نغمگی پر قناعت نہیں کرتے۔ ان کی قوت ایجاد غیر معمولی ہے۔ نت نئی کہانیاں، واقعات اور کردار تراشتے رہتے ہیں۔ ان کی زبان کو دو مختلف سطحوں پر کام کرنا پڑتا ہے۔ نغمگی سے لے کر ٹھوس جزئیات نگاری

ٹھیٹ زبان کے قدم قدم پر ایسے روپ ان کے یہاں مل جائیں گے۔ ان کی زبان کے جوہر انھیں افسانوں میں کھلتے ہیں جن میں ان کا تخیل اپنی طاقت کا بھرپور استعمال کرتا ہے۔ مثلاً ''گرہن''، ''دس منٹ بارش میں''، ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، وغیرہ۔ جہاں تخیل کا درجۂ حرارت کم ہے جیسے ''موت کا راز''، ''جنازہ کہاں ہے''، ''[illegible]'' وہاں حسن زبان و بیان بھی کم ہے۔ یہ بات حیرت انگیز [illegible] نہیں رہتے۔ ان کی نوعیت کے افسانوں میں بھی زبان کا حسن برقرار رہتا ہے۔ دراصل بیدی شروع ہی سے اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ افسانہ میں ایسے مواقع آئے دیں جہاں زبان و بیان کی گنجائش ہو [illegible] حقیقت نگاری کا روپ ادا کرتا ہے۔ افسانوں میں ایسے لمحے پیدا ہوتے ہیں تو ان سے وہ کام لیتے ہیں۔ بیدی ایسا نہیں کرتے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کے یہاں زبان کا کوئی بندھا ٹکا روپ نہیں۔ ہر افسانہ میں انھیں ایک نئی زبان لکھنی پڑتی ہے۔ ان کا ہر افسانہ زبان کے ساتھ نئے برتاؤ کا غماز ہے۔

''گرہن'' اور ''دانہ و دام'' کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ بیدی شروع ہی سے ایک پختہ فنکارانہ ذہن لے کر ادب میں آئے تھے۔ ان کے بالکل ابتدائی افسانوں میں بھی رومانیت سے نکل کر حقیقت نگاری کے دائرے میں قدم رکھنے کی وہ کشمکش نظر نہیں آتی جو ان کے ہم عصروں میں کرشن چندر جیسے حقیقت نگار کے یہاں بھی نمایاں ہے۔ ایسا کبھی نہیں لگتا کہ بیدی اپنے تخلیقی ارتقا کے دوران ایک مرحلے میں خود فریبی کے طور پر رومانی شیرینی کے چٹخارے لیتے رہے ہوں اور بعد میں ان کا فریب شکستہ ذہن کڑواہٹ کے گھونٹ پینے لگا ہو۔ یہی سبب ہے کہ رومانیوں کی طرح حسین کو حسین تر بنا کر پیش کرنا اگر انھیں گوارا نہیں تھا تو سستے حقیقت نگاروں یا نیچرلسٹوں کی طرح رومانیت سے ردعمل کے طور پر — بدصورت کو زیادہ بدصورت بنا کر پیش کرنا بھی انھوں نے پسند نہیں کیا۔ بیدی کی سنبھلی ہوئی فنکارانہ نظر حسن اور بدصورتی دونوں کو زندگی کی ایک حقیقت اور فن کے موضوع اور مواد کے طور پر قبول کرتی ہے۔ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے درمیان کسی ایک کا انتخاب کرنے سے انھوں نے ہمیشہ احتراز کیا ہے۔ نہ صرف یہ کہ انھوں نے دونوں کو قبول کیا بلکہ دونوں کو متبادل اور متضاد سمجھنے کی بجائے انھیں تجربات کے ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں سمجھا۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے سمجھا اور درست سمجھا کہ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے درمیان تجربات اور منظر ناموں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو فنکارانہ ذہن کو دعوت مشاہدہ دیتا

ہے۔ اور تخیل کو گل بوٹی اور پیچ پڑتے ہوئے ناسوروں کی تجریدی تقسیم کا اسیر ہونے نہیں دیتا۔

بیدی کے پہلے مجموعے ''گرہن'' ہی سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ اب تو افسانوں کا یہ مجموعہ ہمارے ادب کا کلاسک بن چکا ہے۔ اس کی اشاعت کے وقت بھی اس کی پذیرائی جس پرجوش انداز میں ہوئی وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ قارئین نے اس میں نوشبابانہ اجتہاد و بغاوت سے بلند پختگی، فنکارانہ رچاؤ اور دانشمندانہ جسارت کی اولین جھلکیاں دیکھیں کہ بے ساختہ اس سے وابستہ ہو گئے۔ یہ پختگی بیدی کی تازہ ترین کہانیوں تک برقرار رہی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کا فنی ارتقا ایک خام ذہن کا پختہ ذہن کی طرف نہیں، بلکہ ایک پختہ ذہن کا فنی تکمیل کے ارفع مقامات چھونے کی تصویر پیش کرتا ہے۔

بیدی کے ابتدائی افسانوں میں سوچ کا روپ استعاراتی ہے۔ استعارہ کبھی واقعہ یا منظر کی شکل اختیار کرتا ہے کبھی اساطیر کی۔ آخری عمر کے افسانوں میں سوچ زیادہ تجریدی بنتی ہے اور وہ بیدی کے مخصوص طنز و ظرافت میں رنگی ہوتی ہے۔ جب افسانوں میں قصہ، واقعات، کردار، منظر وغیرہ ٹھوس اور نکیلے نہیں ہوتے یعنی افسانوی مواد پتلا ہوتا ہے۔ تو سوچ ایک دبیز دھند کی مانند پورے افسانہ پر لہرانے لگتی ہے۔ اس دھند میں افسانہ کی زمین گاہ گاہ نظر آجاتی ہے۔ لمحہ بھر کے لیے کرداروں کے سائے ابھرتے ہیں اور ڈوب جاتے ہیں۔ کبھی کبھار واقعات کی چٹانیں نظر آجاتی ہیں۔ اور پھر دھند کی چادر انھیں نظروں سے اوجھل کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس ابتدائی افسانوں میں افسانوی لینڈ سکیپ صاف اور شفاف ہے۔ کرداروں کے نقوش واضح ہیں۔ واقعات کی چٹانیں سلسلہ وار ابھری ہوتی ہیں۔ جہاں جہاں سوچ کا عنصر ہے وہ چٹان کی کسی دراڑ میں سے نکلی ہوئی جھاڑی کی مانند اس کا فطری جزو ہے۔

''جنازہ کہاں ہے'' میں افسانوی مواد اتنا پتلا ہے کہ خیالات کا وزن برداشت نہیں کر پاتا۔ اگر اس افسانہ میں خیالات کا بہاؤ ہوتا تب بھی بات بن جاتی کہ ذہن بہاؤ میں بہتا چلا جاتا۔ لیکن یہاں تو سوچ کی وہ دھواں دھواں کیفیت ہے کہ دم رکتا ہے۔ اس کے برعکس ''صرف ایک سگرٹ''، ''مکتی بودھ''، ''ایک باپ بکاؤ ہے'' کامیاب افسانے ہیں ان سب میں سوچ کا عنصر گہرا ہے۔ لیکن سوچ یہاں دھند یا دھواں نہیں بنتی بلکہ ہر افسانہ میں اس کے موضوع اور مواد کے مطابق ایک جدا رنگ اختیار کرتی ہے۔ اور افسانوی واقعات اور کرداروں کے ذریعہ قابو میں رہتی ہے۔

یہ کہہ سکتے ہیں کہ سوچ کی یہ دھند کرداروں اور واقعات کو ملفوف نہیں کرتی بلکہ انھیں نمایاں کرنے کا کام کرتی ہے۔ کیونکہ اس کے پیچھے ہی اہم کردار یا واقعہ زیادہ صاف شکل میں دکھتے ہیں۔ گویا دھند کا یہ غبار یہاں چھپانے کی بجائے چھٹنے کی طرف مائل ہے۔

''صرف ایک سگریٹ'' میں بوڑھے کے خیالات کا تلازمہ افسانوی واقعات کو پیدا روداد ان سے منسلک ہے۔ بوڑھے کے خیالات ہمیں ایک ایسے ذہن کی تصویر دکھاتے ہیں جو انسانی حقیقت کے زائیدہ ڈرامائی تضادات کے بحران سے گزر رہا ہے۔ خیالات کی رو یہاں تخیلاتی رو سے پیدا ہوتی ہے۔

''تج ام الہ آباد کے'' میں گو واقعات اور کردار ہی نہیں اہم اور دلچسپ ہیں شہر کی فضا ماحولی اور ارضی ہے۔ خیالات کی رو یہاں اسی فضا کو نمایاں کرنے کا کام کرتی ہے۔ خیالات میں عقلیت و منطق کی بجائے NONSENSE کا عنصر غالب ہے۔ جو زندگی کی ABSURD فضا سے عملی طور پر ہم آہنگ ہے۔ خیالات کی رو یہاں طنز کی نادر جھلکیوں کی بجائے اس تاریک ظرافت سے ابھرتے ہیں جو اس عجیب و غریب صورت حال کی زائیدہ ہے جس میں افسانہ نگار آج کی سیاسی زندگی کا استعارہ جیسے آنکھ مچولی کی حریت میں نظر آتا ہے۔ گو شہر کے متعلق تجربوں کی اکثر اور مزاحیوں کا بیان افسانے میں خیالات کی رو کو تجریدی دھند میں بدلنے نہیں دیتا۔ بلکہ اسے ٹھوس اور ارضی بناتا ہے۔ یہ افسانہ انتہائی پر فریب حد تک انشائیہ نظر آتا ہے لیکن یہ افسانہ کیونکہ انشائیے کے برعکس واقعات اور اشخاص کے ذریعہ ایک صورت حال کی تعمیر کرتا ہے جو استعارۃً ہماری سیاسی صورت حال کا۔ انشائیہ مماثلت کو بیان کر سکتا ہے مماثلت کو زندہ تجربے میں نہیں بدل سکتا کیونکہ اس کیمیاوی عمل کیلئے جو مسالہ درکار ہے یعنی قصہ، افراد قصہ، اور واقعات انشائیہ اس سے اگر قطعی طور پر محروم نہیں بھی ہوتا تب بھی اس کا استعمال افسانوی ڈھنگ سے نہیں کر پاتا کیونکہ اس کے پاس افسانوی تکنیک نہیں ہوتی۔ اور اس کا سروکار اسلوب کی جلوہ فروشیوں سے زیادہ ہوتا ہے۔

سچ بات تو یہ ہے کہ بیدی کے یہاں بیانیہ اسی وقت تخلیقی آب و رنگ پیدا کرتا ہے جب اس کا استعمال واقعہ، کردار، منظر اور جذبہ و احساس کے بیان کے لئے کیا جاتا ہے۔ جب افسانوی مواد گاڑھا، سنگین اور ارضی ہوتا ہے تو بیدی کی زبان و بیان کے جوہر کھلتے ہیں۔ بیدی کے یہاں زبان کا اپنا الگ سے کوئی حسن نہیں جیسا کہ کرشن چندر کے یہاں ہے۔ لیکن زبان جب چیزوں

سے رشتہ قائم کرتی ہے تو ''شے آفرینی'' بھی ہے جو اس کی حسن آفرینی کا سبب ہے۔ اس طرح دیکھیں تو بیدی کی زبان کی روانی افسانوی مواد کے بہاؤ سے الگ کوئی چیز نہیں۔ اور معاملہ بیدی کے یہاں اس قدر نکھر جاتا ہے کہ آہستہ آہستہ ان کی زبان کا مزاج بن گئی ہے۔ ان کے یہاں الفاظ بات کی رفتار نہیں کرتے بلکہ لکھتے ہی فوراً ابھرنے لگتے۔ یہی الفاظ پر سے یاد کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ اس لئے ہے کہ [illegible] ثابت نہیں ہوتے ——— ساختہ ہی کے الفاظ ہوتے ہیں۔ ساختگی چیز ان کا بیان کرتے ہیں سے لئے نہیں وہی الفاظ ہوتے ہیں جن کی الفاظ ثابت ہوتے ہیں۔ اور اسی لئے وہ اچھے لگتے ہیں۔ کیونکہ جس چیز کا وہ بیان کرتے ہیں وہ چیز ساختگی ہونے کے باوجود ان کی نظر میں انوکھی انچھوتی اور غیر معمولی بن جاتی ہے۔ بیدی کے افسانوں کا اسلوب آہنگ خود اس بات کی طرف اشارہ کرتا نظر آتا ہے کہ یہ الفاظ اوپر سے اترتے نہیں تو آسانی سے لکھے گئے [illegible] انھوں نے پایا اور جڑا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کے افسانے قلم برداشتہ لکھے ہوئے نہیں ہے بلکہ ایسا لگتا ہے جیسا کہ خود انھوں نے اس دوام کے بیچ ان کو منتخب کیا ہے۔ ''کوئی چیز [illegible] کے مطابق اس طرح آہستہ آہستہ لکھتے ہیں جیسے کہ [illegible] کیا جاتا ہے۔ [illegible] سوچ سوچ کر

اسی لئے بیدی کا لہجہ الگ ہے۔

⁂

حصہ دوم

(بیدی کے افسانے)

تین بچّے

○ بھولا

"بھولا" تخلیقی معجزہ ہے۔ ایک خوبصورت نظم کی مانند ہمارے ادبی حافظہ کا لازوال نقش ہے۔ بھولا کے سبھی دیوانے ہیں کیا بچے کیا بوڑھے کیا مرد کیا عورتیں۔ اس کا ایک ایک لفظ پڑھنے والوں کی آنکھ کا سرمہ ہے لیکن افسانے کے حضور تنقید سپر ٹیک گئی ہے۔ رسمی تعریف سے آگے نہیں بڑھی اور ناقدانہ تحسین کا حق ادا نہیں کیا۔ اس میں تنقید کی بھی مجبوری ہے۔ افسانہ ہی ایسا ہے کہ خامہ انگشت بدنداں کہ اسے کیا کہیے۔ کچھ کہتے بھی ڈر لگتا ہے کہ کہیں تنقیدی جارگون یا مغربی اصطلاحات کے تلے فنکاری کا ایک نازک آبگینہ دب کر پاش پاش نہ ہو جائے۔

اس افسانے میں آرٹ کی پرکاری اور صناعی نے تکمیل کو پہنچ کر سادگی کے اس حسن کو پا لیا ہے، جہاں فن خود فن کو کالعدم کرتا ہے۔ قاری اور افسانے کے درمیان فن کا پردہ اس قدر مہین ہو گیا ہے کہ پرنیاں کی مانند تار نظر سے دھواں ہو جاتا ہے۔ بھولا تو بھولا ہے ہی دادا بھی بھولا ہے اور سب سے زیادہ بھولا تو خود افسانہ نگار ہے جو ایک ایسی کہانی سناتا ہے کہ لگتا ہے پری کہانیوں اور لوک کہانیوں کی دنیا سے آئی ہے۔ کہانی سیدھی سادی، واقعات معمولی، کردار جانے پہچانے، دیہاتی ماحول مانوس اور زبان گھریلو۔ افسانے کی یہی سادگی تنقید کو اوس کے چھکے چھڑاتی ہے۔ حسن سادہ کی مانند نظر کو فریفتہ کرتی ہے اور نظر صناعی اور مشاطگی، آرٹ اور کرافٹ کی خوگر، اپنی پیشہ ورانہ مہارت کو عمل میں لائے بغیر سمجھ نہیں پاتی کہ اس حسن سادہ کی تعریف کیسے کرے جس کے رخ پر جو بھی نگاہ پڑتی ہے مستی سے بکھر جاتی ہے۔

لیکن صناعی ہے کیونکہ صناعی یا کرافٹ کے بغیر بھولا جیسے افسانہ کا آرٹ پیدا ہی نہیں ہوتا۔ لیکن یہ صناعی اتنی غیر شعوری ہے کہ شاید افسانہ نگار کو بھی اس کا احساس نہ ہو۔ بیشک افسانہ میں ایک لوک کتھا اور اساطیری حکایت کی سادگی ہے اور سادگی بھی ایسی کہ بھولا تو بچّے کا افسانہ ہی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس سادگی کو پانے کے لئے افسانہ نگار نے ایک چالاک جادوگر کی طرح افسانہ نگاری کے تمام تشکیلی عناصر کہانی پلاٹ، کردار، جزئیات نگاری، نفسیاتی ژرف بینی اور فضا بندی کا استعمال ہاتھ کی ایسی صفائی سے کیا ہے کہ کاریگری جادوگری بن گئی ہے اور کہیں پتہ بھی نہیں چلتا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک بھرا پُرا افسانہ جو ایک زندہ خرگوش کی مانند جادوگر کے ہاتھ میں مچلتا ہے ایک سفید رومال جیسی سیدھی سادی کہانی میں بدل جاتا ہے۔ افسانہ میں کتنے ہی واقعات ایسے آتے ہیں جو اگر نفسیاتی بصیرت اور فنکارانہ چابک دستی سے نہ لکھے گئے ہوتے تو سادہ کاری کے ہی نہیں سادہ لوحی کے بھی شکار ہو جاتے۔ لیکن اب تو آرٹ اور کرافٹ کی پوری مشنری ایک خاموش طلسم میں بدل گئی ہے۔ ڈیزائن ہے لیکن غیر محسوس۔ جزئیات شعور کی تیز دھوپ سے نہیں بلکہ لاشعور کے اندھیرے باطنوں سے نکل کر آتی ہیں۔ آپ کسی بھی جزو کے متعلق سوچئے کہ افسانہ نگار نے یہ نکتہ کیسے سوچا سوائے نابغہ کی حیران کن پُراسرار بصیرت کے کوندے کے کوئی جواب نہیں ملے۔

دن کو کہانی سنانے سے مسافر اپنا راستہ بھول جاتے ہیں۔ اجتماعی لاشعور میں گھر کر گیا یہ توہم افسانہ کا محور ہے۔ بھولا کا اسطوری آرکی ٹائپ جس سے کہانی کا تانا بانا بنتا ہے، خراب آباد جہان میں نورِ نظر، شہزادے، انگوٹھی، قیمتی موتی اور ان مول پھول کی گم شدگی، جستجو اور بازیافت ہے۔ اس معنی میں بھولا انسان کے قرن با قرن قدیم اور بنیادی جذبات کو چھوتا ہے۔ زندگی کے پُراسرار تاریک باطنوں میں زندگی کا کنول کھلتا ہے، گم ہو جاتا ہے۔ اور پھر ملتا ہے تو اتنی خوشی ہوتی ہے کہ ماں بیٹے کو پانے کے بعد بھی روئے چلی جاتی ہے۔

افسانہ نگار نے ایک بیوہ عورت، اس کا چھوٹا سا خوبصورت بچّہ اور بوڑھے دادا کے کرداروں پر پورے افسانہ کی ڈیزائن کے ایسے خوبصورت نقوش اٹھائے ہیں کہ دیہاتی زندگی کے کسان پریوار کی اس کہانی کا ایک ایک منظر ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ یہ مناظر مختلف نوعیتوں کے ہیں اور ہر منظر کی پُرسکون سطحِ آب کے نیچے معانی کی کئی چھوٹی بڑی لہریں آہستہ خرامی سے بہتی نظر آتی ہیں۔ کچھ تو غنائی شاعری کا حسن رکھتے ہیں جو بے انتہا محبت کے نشاطیہ جذبات کا رنگ و

آہنگ لئے ہوئے ہیں۔ مثلاً یہ منظر جس میں دادا بھولے سے پیار کرتا ہے۔

> "میں نے اپنے پوتے کو پیار سے گود میں اٹھا لیا۔ بھولے کا جسم بہت نرم و نازک تھا۔ اور اس کی آواز بہت سریلی تھی۔ جیسے کنول کی پتیوں کی نزاکت اور سپیدی گلاب کی نرمی اور بلبل کی خوش الحانی کو اکٹھا کر دیا گیا ہو۔ گو یہ بھولا میری لمبی اور کھردری داڑھی سے گھبرا کر مجھے اپنا منہ چومنے کی اجازت نہ دیتا تھا۔ تاہم میں نے زبردستی اس کے سنہرے بالوں پر پیار کی مہر ثبت کر دی۔"

اس منظر میں بچے کے نرم و نازک جسم پھولوں کے رنگ اور پرندوں کی آواز کھردری داڑھی اور منہ چومنے کی تفاصیل نے ایک ایسا دلپذیر رنگ کھینچا ہے جو ذہن پر چسپاں ہو جاتا ہے۔

اب ذیل کے منظر کی نوعیت پر غور کیجئے جو افسانہ کا شروع کا ہی منظر ہے۔

> میں نے مایا کو پتھر کے ایک کونڈے میں مکھن رکھتے دیکھا۔ چھاچھ کی کھٹاس کو دور کرنے کے لئے مایا نے کونڈے میں پڑے ہوئے مکھن کو کنویں کے صاف پانی سے کئی بار دھویا۔ اس طرح مکھن کے جمع کرنے کی کوئی خاص وجہ تھی۔ ایسی بات عموماً مایا کے کسی عزیز کی آمد کا پتہ دیتی تھی۔ ہاں اب مجھے یاد آیا۔ دو دن کے بعد مایا کا بھائی اپنی بیوہ بہن سے راکھی بندھوانے کے لئے آنے والا تھا۔ یوں تو بہنیں اکثر بھائیوں کے ہاں جا کر راکھی باندھتی ہیں۔ مگر مایا کا بھائی اپنی بہن اور بھانجے سے ملنے کے لئے خود ہی آجایا کرتا تھا اور راکھی بندھوا لیا کرتا تھا۔

مکھن چھاچھ کنویں کا پانی دیہات کی گھریلو زندگی کا نقش کھینچتے ہیں تو بھائی کا راکھی بندھوانے کے لئے بہن کے پاس آنا اس تہذیبی رنگ کو ابھارتے ہیں جس میں بھائی بہن کا رشتہ ایک انوکھی اور معنی خیز شکل اختیار کر لیتا ہے۔ بھولے کا ماموں جس طرح سے افسانہ میں شروع ہی میں داخل ہوتا ہے، اس سے ہمیں اس بات کا گمان بھی نہیں ہوتا کہ کھو جانے والا مسافر وہی ہے اور اسی کی تلاش میں بھولا رات اندھیرے میں جنگل میں نکل پڑے گا۔

بھولے کو کہانیاں سننے کا بہت شوق ہے اور دادا روز رات کو بھولے کو کہانیاں سناتے ہیں

اب افسانہ نگار کو ایسے واقعات تراشنے پڑتے ہیں جو وہ حقیقت نگاری کا پاس خیال کرتے ہوئے تراش لیتا ہے کہ دادا رات کے وقت بھولا کو کہانی نہیں سنا سکتا۔ ان واقعات کی تراش میں بڑی برجستگی ہے ورنہ شعوری کاوش کا رنگ جھلکنے کا خطرہ کم نہیں تھا۔ بہر حال دوسرے روز بھولا دادا کو یاد دلاتا ہے کہ انھیں آج دوپہر کو کہانی سنانا ہے۔ دادا کہتا ہے بھولے میرے بچے دن کو کہانی سننے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ دادا نے بھولے کی سرزنش کی کہ اب کوئی مسافر راستہ کھو بیٹھے۔ تو اس کے تم ذمہ دار ہو۔

اور پھر دادا نے اسے سات شہزادوں اور سات شہزادیوں کی لمبی کہانی سنائی۔ بھولا کو یہ کہانی بہت پسند تھی بھولا ہمیشہ اس کہانی کو پسند کرتا تھا، جس کے آخر میں شہزادے کی شادی ہو جائے اور دادا نے اس روز شادی کا ذکر بڑے جوش کے ساتھ کیا۔ لیکن اس روز بھولا کے منہ پر خوشی کی کوئی علامت نہ دیکھی بلکہ وہ افسردہ سا منہ بنائے کا بنا رہا۔ یہ ہے وہ نفسیاتی نکتہ جس میں افسانہ نگار کی فنکارانہ بصیرت جھلکتی ہے۔

وجہ یہ تھی کہ بھولا کی ماں نے بتایا تھا کہ اس روز بھولا کے ماموں آنے والے ہیں جو قسم قسم کے کھلونے لائیں گے۔ شام کے وقت جب دادا کھیت سے لوٹا تو اس نے دیکھا کہ بھولا دالان میں کودتا پھاندتا پھر رہا ہے اور لکڑی کے ڈنڈے کو گھوڑا بنا کر اسے بھگا رہا ہے۔ چل ماموں کے دیس رے گھوڑے ماموں جی کے دیس۔ شام ہوتے ہی بھولا دروازے پر جا بیٹھا کہ ماموں آئیں تو ماموں کی شکل دیکھ کر پہلے پہل دوڑ کر وہ ماموں کے آنے کی خبر گھر میں سنائے۔ دیئے جل گئے۔ لیکن ماموں نہیں آئے۔ ماں بھی پریشان کہ بھیا اب تک کیوں نہیں آئے۔ شاید کوئی ضروری کام آن پڑا ہو۔ بھولا پوچھنے لگا کہ ماموں کیوں نہیں آئے۔ ماں نے اسے گود میں لے کر کہا کہ شاید صبح آجائیں۔ ہم جان سکتے ہیں کہ بھولے کی اندرونی پریشانی کا سبب دن میں اس کا کہانی سننا ہے۔ اگر ماموں راستہ بھول گئے ہیں تو اس کا ذمہ دار وہ ہے۔

رات گئے دادا جی نے کہا کہ ”بتی جلتی رہنے دو۔ میلے کی وجہ سے بہت سے چور چکار ادھر ادھر گھوم رہے ہیں۔ اور پھر بہت سے ایسے لوگ بھی آتے ہیں جو بچوں کو اغوا کر لے جاتے ہیں۔ پڑوس کے ایک گاؤں میں دو ایک ایسی وارداتیں ہوئی تھیں۔ اور اسی لئے میں نے بھولے کو اپنے پاس لٹا لیا۔ میں نے دیکھا بھولا جاگ رہا تھا۔ اس کے بعد میری آنکھ لگ گئی۔“

گاؤں میں میلے کا ذکر شاید کشا بند حسن کوئی میلا ہو۔ بچے کا پھر وہاں سے ـــ اغوا ہونے کا بیان۔ اس سے گھریلو زندگی کے تحفظ اور باہر کی دنیا کے عدم تحفظ کا احساس ہوتا ہے۔ ایسے معمولی اشاروں سے جو ویسے بھی پلاٹ کا ناگزیر حصہ ہیں افسانہ نگار نے افسانے کی دنیا کو شر سے پاک اور معصومیت کے نور میں نہائی ہوئی کوئی جنت اس قسم کی خیالی دنیا بننے نہیں دیا۔

> ''تھوڑی دیر کے بعد دادا کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ دیوار پر بتی نہیں ہے۔ ہاتھ پھیرا تو دیکھا کہ بھولا بھی بستر پر نہ تھا۔ اندھوں کی طرح در و دیوار سے ٹکراتے اور ٹھوکریں کھاتے ہوئے تمام جگہ پہ گئے۔ مایا کو بھی جگایا۔ گھر کا کونا کونا چھانا ـــــ بھولا کہیں نہ تھا۔ ''مایا ہم لٹ گئے'' دادا نے اپنا سر پیٹتے ہوئے کہا۔''

''گھر میں کہرام مچ گیا۔ مایا نے اپنے سہاگ کے ٹیکے تک بال نوچ ڈالے۔ جیسے کہ اس وقت ہوتا ہے'' افسانہ نگار نے یہ پورا منظر دادا کی زبانی بیان کیا ہے جس کے سبب اس میں زیادہ جذباتیت پیدا ہونے نہیں پائی۔ کیونکہ دادا فہم حقیقی رکھتا تھا۔ اور ایسے موقعوں پر وہی باتیں کہتا ہے جو موقع محل کے مناسب ہیں اور دادا جیسوں کی تحسین کی گئی باتوں سے اسلوب کا ایجاز ہیں جو پورے افسانے میں برقرار رہے یا ختم ہو جاتا ہے۔

''مایا بے ہوش پڑی تھی۔ اس کے ہاتھ اندر کی طرف مڑ گئے تھے۔ مٹھیاں کھنچی ہوئی اور آنکھیں پتھرائی ہوئی تھیں۔ اور پڑوس کی عورتیں اس کی ناک بند کر کے ایک چمچی سے اس کے دانت کھولنے کی کوشش کر رہی تھیں۔ میں سچ کہتا ہوں، ایک لمحے کے لئے میں خود بھی بھول گیا۔ میرے پاؤں تلے کی زمین نکل گئی۔ ایک ساتھ گھر کے جب دو بشر دیکھتے دیکھتے ہاتھوں سے چلے جائیں تو اس وقت دل کی کیا کیفیت ہوتی ہے۔ قریب تھا کہ میں بھی مایا کی طرح گر پڑوں کہ مایا ہوش میں آ گئی۔ میں نے حواس جمع کرتے ہوئے کہا ''مایا جی حوصلہ کرو۔ بچے اغوا ہوتے ہیں مگر آخر مل بھی جاتے ہیں۔ بازیگر بچوں کو مارنے کے لئے نہیں لے جاتے پال کر بڑا کر کے کسی کام میں لانے کے لئے لے جاتے ہیں بھولا مل جائے گا۔''

> ''اس وقت آدھی رات ادھر تھی اور آدھی رات ادھر جب ہمارا پڑوسی اس حادثہ کی خبر تھانے پہنچانے کے لئے جو گاؤں سے دس کوس

دور شہر میں تھا۔ روانہ ہوا۔

افسانوی نثر کا عروجی نقطہ جتنا شاندار تھا۔ اب اس کا اختتام بھی اتنا ہی دلکش ہے۔ کھویا ہوا شہر اور قیمتی موتی اور ان مول پھول دوبارہ دمکتا ہے۔ دفعتاً دروازہ کھلا۔ اور ہم نے بھولے کے ماموں کو اندر آتے دیکھا۔ اس کی گود میں بھولا تھا۔ اس کے سر پر مٹھائی کی ٹوکریاں اور ایک ہاتھ میں بتی تھی۔ ہمیں تو گویا تمام دنیا کی دولت مل گئی۔ بھولے کے ماموں نے کہا کہ مجھے کسی کام کی وجہ سے دیر ہوئی تھی۔ شب کی تاریکی میں میں اپنا راستہ گم کر بیٹھا تھا۔ یکایک مجھے ایک جانب روشنی نظر آئی بھولے کو بتی پکڑے ہوئے اور کانٹوں میں الجھے ہوئے دیکھ کر ششدر رہ گیا۔ بھولے نے بتایا کہ بابا نے آج دوپہر کو کہانی سنائی تھی۔ اور کہا تھا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو تم ذمہ دار ہو گے نا۔

بھولا کا اسلوب ایک ایسی زبان سے تراشا گیا ہے جو زمین سے لگ کر چلتی ہے۔ یہ گاؤں کے ان سیدھے سادے لوگوں کی کہانی ہے جو زمین کے بہت قریب ہیں۔ زمین سے وہ پیدا ہوتے ہیں اور زمین ہی میں سما جاتے ہیں۔ زمین کسی کو کبھی اپنی اندھیری آغوش میں لے لیتی ہے تو کبھی ایک پھول کھلا دیتی ہے۔ کبھی کروٹ بدلتی ہے تو گھروندے درہم برہم ہو جاتے ہیں۔ سکون باقی ہے تو لوگ اینٹ پر اینٹ رکھنا شروع کرتے ہیں۔ جو گم ہوئے تھے۔ انھیں پا کر آنسوؤں کی برسات میں دھنک کے رنگ کھل اٹھتے ہیں۔ گویا دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں میں سیدھی سادی زندگی بسر کرنے والوں کا آہنگ حیات حزنیہ اور نشاطیہ لے سے ترتیب پایا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ فنکار نے نغمۂ حیات کے راز کو پالیا ہے لیکن اس راز کو وہ تجریدی خیال کی صورت میں بیان نہیں کر سکتا۔ چنانچہ وہ ایک ایسا افسانہ لکھتا ہے جس کی جزئیات میں نغمۂ حیات کا زیر و بم سما گیا ہے۔ بھولا میں نشاط کا آہنگ ہے۔ اس کی بیوہ ماں مایا میں حزنیہ لے کی کسک ہے۔ بھولا کا دادا اساطیر کا رشی اور دانشمند ہے۔ بیٹے کی موت اور جوان بہو کی بیوگی نے زندگی کو خزاں رسیدہ بنا دیا ہے۔ لیکن بھولے کا چہرہ بھولے کی باتیں بھولے کی ہنسی یخ بستہ زمستانی ہواؤں میں بہار کی تانیں اڑاتی ہے۔ اور پھر مایا کا بھائی بھولا کا ماموں ہے جو بہن کے پاس راکھی بندھوانے آتا ہے۔ اور بھولا کے لئے مٹھائیاں اور کھلونے لاتا ہے۔ ہمارے یہاں زمانہ قدیم سے چچا کا کردار املاک اور زمین کے حصے دار اور غاصب کا اور ماموں کا کردار بہن اور بھانجوں کے لئے تحفے لانے والے کا رہا ہے۔ دن کو کہانی سنانے سے مسافروں کے راستہ بھول جانے کی بات ہمارے قدیم عقیدوں میں سے ہے۔ پرانے

گیتوں کی یہ بھولی بسری تانیں افسانے کی نغمگی میں اپنا سر ملاتی ہیں۔ پھر زندگی حادثات سانحات اور ہولناکیوں سے بھی پاک نہیں۔ گو اس میں بردہ فروشوں کی آمد کا ذکر ماموں کا انتظار اور رات گئے تک ماموں کا نہ آنا اور اس خیال سے کہ دادا نے دن کو کہانی کہی تھی اور اسی سے ماموں راستہ بھول گئے ہیں۔ بھولا کا ان کی تلاش میں گھر سے غائب ہو جانا پورے گھر میں کہرام بپا کر دیتا ہے۔ جو تمام سازوں کے بہ یک وقت بج اٹھنے سے مماثلت رکھتا ہے۔ مگر انجام سے پہلے تو یہ افسانہ بھجن کی نغمگی کی مانند وجد آفریں رہا ہے۔

افسانہ کا راوی بوڑھا دادا ہے۔ فرض کیجیے اگر راوی خود ہی افسانہ نگار ہوتا۔ اس صورت میں ذرا سوچیے ذیل کا پیراگراف کس انداز میں لکھا جاتا۔

"اگرچہ بھولا میری گھنی داڑھی سے گھبرا کر مجھے اپنا منہ چومنے کی اجازت نہ دیتا تھا۔ تاہم میں نے زبردستی اس کے سرخ گالوں پر پیار کی مہر ثبت کر دی۔ میں نے مسکراتے ہوئے کہا۔ بھولے — تیرے ماموں جی — تیری ماتا جی کے کیا ہوتے ہیں۔

"بھولے نے کچھ تامل کے بعد جواب دیا۔ "ماموں جی!"

مایا نے استوتر پڑھنا چھوڑ دیا اور کھل کھلا کر ہنسنے لگی۔ میں اپنی بہو کے اس طرح کھل کر ہنسنے پر بہت خوش ہوا۔ مایا بیوہ تھی اور سماج اسے اچھے کپڑے پہننے اور خوشی و بات میں حصہ لینے سے بھی روکتی تھی۔ میں نے مایا کو بارہا ہنسنے کھیلنے کی تلقین کرتے ہوئے سماج کی پروا نہ کرنے کے لیے کہا تھا۔ مگر مایا نے از خود اپنے آپ کو سماج کے روح فرسا احکام کے تابع کر لیا تھا۔ اس نے اپنے تمام اچھے کپڑے اور زیورات کی پٹاری ایک صندوق میں مقفل کر کے چابی ایک جوہڑ میں پھینک دی تھی۔

یہ بیان ایک ایسے راوی کا ہے جو زمانے کے نشیب و فراز سے گزر چکا ہے۔ زہر غم پی چکا ہے۔ سماج نہیں زندگی سے سمجھوتہ کر چکا ہے۔ بوڑھا غموں سے چور ہے لیکن ٹوٹا نہیں کیونکہ ابھی اسے دوسروں کو سنبھالنا ہے۔ "میں اپنی بہو کے اس طرح کھل کر ہنسنے پر دل ہی دل میں بہت خوش ہوا۔" یہ وہ سادگی ہے جو حقیقی جذبہ کی آنچ سے تمتمائی ہوئی ہے۔ جذبہ کی زبان ہمیشہ سادہ ہوتی ہے۔ اسی جذبہ کے گرد ان ذیلی احساسات کا ہالہ بھی نہیں ہے جو جذبہ کو پالنے پوسنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ بوڑھے دادا نے بیوہ بہو کو اس طرح اپنایا ہے کہ ایک المناک جذبہ محبت نے کسی اور احساس کی گنجائش ہی نہیں رکھی۔ نہ جذباتیت ہے نہ چلبلاپن۔ دادا کی شخصیت میں ایک جسد کے

جسم کی صلابت ہے۔ اس کے چہرے پر وقت نے اپنا پورا فلسفہ لکھ دیا ہے۔ اسی لئے اس کی سیدھی سادی باتوں میں دانشمندی بھی ہے اور وہ شعریت بھی جو واقعہ کو رمز میں بدلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس بات کو کہ اس نے بیوی کے بعد اچھے کپڑے پہننا چھوڑ دیا تھا۔ بوڑھا اس طرح بیان کرتا ہے ''اس نے اپنے تمام اچھے کپڑے اور زیورات کی پٹاری ایک صندوق میں مقفل کر کے چابی ایک جوہڑ میں پھینک دی تھی۔

ظاہر ہے افسانہ کا راوی دادا ہی ہو سکتا ہے۔ اس کی شخصیت ہی بیانات میں معنوی تہ داریاں پیدا کر سکتی ہے۔ اس کا دل حوادث کا ہدف ہے اور نشاط کا سرچشمہ بھی۔ اب ایک بیان اور دیکھئے۔

''میں نے مایا کو پتھر کے ایک کوزے میں مکھن رکھتے دیکھا۔ چھاچھ کی کھٹاس کو دور کرنے کے لئے مایا نے کوزے میں پڑے ہوئے مکھن کو کنویں کے صاف پانی سے کئی بار دھویا۔ اس طرح مکھن کے جمع کرنے کی کوئی خاص وجہ تھی۔

پتھر کا کوزہ مکھن چھاچھ کی کھٹاس، کنویں کا پانی —— ان کے بجائے حلوے یا لڈو بنانے کا ذکر بھی ہو سکتا تھا۔ لیکن آرٹ ایسے تبادلات روا نہیں رکھتا۔ صحافتی بیانیہ اور فارمولا کہانی میں وہ چل جاتے ہیں۔ آرٹ میں تو ہر چیز ناگزیر اپنی جگہ مکمل اور غیر تبادل ہوتی ہے۔ افسانے کی نرم آہنگی۔ سادگی اور رجائیت کے پیش نظر پتھر کا کوزہ، مکھن اور کنویں کے پانی کا ذکر ہی مستحسن ہے۔ یہ وہ اشیاء ہیں جو جسم میں ٹھنڈک اور ملائمت کے ساتھ ساتھ لمس، باصرہ اور ذائقے کے حواس بیدار کرتی ہیں۔ ان کی جگہ کسی پکوان کی بات ہوتی تو گیلی لکڑیوں کے دھوئیں کا ذکر بھی ہوتا جیسا کہ گرم کوٹ میں ہے لیکن ''گرم کوٹ'' میں شوہر کی محبت بھی ہے جو اپنی جینتی کی آنکھیں دھوئیں میں سرخ ہوتے دیکھ کر تکلیف کا احساس کرتی ہے۔ مایا کی آنکھیں سرخ ہوتیں تو افلاس کے دکھ کا عنصر پیدا ہوتا۔ اس وقت بھولا کے وجود کی مسرت بھی منفی روپ اختیار کر لیتی۔ یعنی اس عورت کی دکھ بھری زندگی کو جو چیز قابل برداشت بنائے ہوئے ہے وہ بھولا کا وجود ہے۔ بھولا کا کھو جانا اس وقت مایا کی دکھ بھری زندگی کا آخری الم ناک واقعہ ثابت ہوتا۔ لیکن بیدی غم کے خاموش آہنگ کو نوحے اور بین میں بدلنا نہیں چاہتے تھے۔ آواز کی ذرا سی لرزش، ایک غلط آہنگ ایچ، ایک ناگوار تفصیل، کسی ایک نقش کی گہری رنگ آمیزی افسانے کی روح کو مجروح کر سکتی تھی۔ مثلاً ہم ہیں

افسانہ نگار اگر سماج کی حقیقت نگاری کی مثال قائم کرنا چاہتا تو وہ رشوت لینے والے کے متعلق ایک جملہ بھی نہ لکھتا جیسا کہ چھوکری کی لوٹ میں تایا جی کی رشوت ستانی کے متعلق لکھا ہے۔

یہاں اگر بیدی جمالی کے متعلق کوئی ایسی بات بتلا دیتا کہ جمالی اور حسنہ جو حسن کے دل ہی دل میں پیار کرتی ہے اور جمالی ویسے تو بہت اڑاکا ہے لیکن من ہی من میں حسنہ سے ایسی کوئی بات رہ جاتی ہے جو ذہن نشین کرادیتی ہے۔ بیدی کے افسانے ''ترمیم'' سے پہلے کی یہی تحریر ہے۔ ایسا ہوتا تو افسانے میں حقیقت نگاری کا عنصر بڑھ جاتا۔ افسانہ زندگی سے زیادہ قریب ہو جاتا لیکن آرٹ سے دور جا پڑتا۔ زندگی سے قریب ہو کر افسانہ زیادہ سے زیادہ ان حقائق کا بیان ہو سکتا ہے جو نظروں کے سامنے ہوتے ہیں۔ وہ ان حقائق کا انکشاف نہیں کرسکتا جو صرف تخلیقی تخیل کی ہی گرفت میں آتے ہیں اور سائنس اور انسانی علوم بھی جن کا سراغ نہیں پا سکتے۔ مثلاً انسانیت کا وہ خاموش لمحہ جسے گمشدہ سیاروں کے مانند ہمارے کان نہیں سن سکتے اسے فنکار اپنے تخیل کے گوشِ شنوا سے سنتے ہیں اور ہمیں سنانے کے لئے وہ بھولا جیسا افسانہ لکھتا ہے۔ اسی افسانے کے لئے وہ اپنی حقیقت آپ تخلیق کرتا ہے۔ اس حقیقت کے لئے ضروری نہیں کہ وہ خارجی حقیقت کے مطابق ہو یا خارجی حقیقت اس کی تصدیق کرے بلکہ اس کا اپنے طور پر مربوط ہونا کافی ہے۔ اسی فنکارانہ یکسوئی کا تقاضا ہے کہ کوئی نقش کوئی رنگ اتنا گہرا نہ ہو جو زندگی سے تو سچ ہو لیکن فن کے آہنگ کو نظر انداز کردے۔ دراصل آرٹ کے اپنے اندرونی آہنگ میں حیات اور کائنات کے اسرار و حقائق چھپے ہوتے ہیں۔ فوٹو گرافک اور صحافتی حقیقت نگاری میں اتنی طاقت نہیں ہوتی کہ وہ دل وجود کو چیر کر اس باطنی صداقت کی تہہ پائے جس کے بغیر کوئی فن پارہ معنویت اور بصیرت کا حامل نہیں بنتا۔ زندگی کی ترجمانی کا حق وہی افسانہ ادا کرتا ہے جو محض آئینہ دار اور عکاس ہونے پر قانع نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ بیدی ایک ایک نقش ایک ایک امیج اور استعارے کا استعمال اتنی چابکدستی سے کرتے ہیں کہ وہ ناگزیر اور غیر متبادل بن جاتا ہے۔

نثر کی بنیادی صفت چونکہ وضاحتی رہی ہے اس لئے نثر شاعری کی طرح ان تراکیب کا استعمال نہیں کرسکتی جن میں خیال کا صحرا سمٹ کر استعارے کا ذرہ بنتا ہے۔ شاعری میں عروضی نظام سے پھوٹی ہوئی صوتی کرن اس ذرے کو ایسا چمکاتی ہے کہ وہ صحرا نما بنتا ہے یعنی آہنگ لفظ کے معنی کو LIBERATE کرتا ہے۔ افسانہ نگار کے پاس عروضی آہنگ کا یہ اعجاز نہیں ہوتا۔ ویسے

بھی اسے اپنے فلک سیر تخیل کو چھوٹے گھروندوں، معمولی لوگوں اور روزمرہ کے واقعات میں صرف کرنا پڑتا ہے۔ پتھر کے کوزے، آنگن اور کنویں کے صاف پانی کا ذکر کرنا پڑتا ہے۔ اس کا کمال یہی ہے کہ وہ جام سفال کو جام جہاں نما بناتا ہے۔ وہ شے کا محسوس پیکر اور واقعہ کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتا ہے۔ یہ پیکر اور یہ تصویریں افسانے میں جہان معنی ہوتے ہیں۔ وہ جو اظہار کی گرفت میں نہیں آتا اسے شاعری شعری پیکر اور استعارے کے ذریعہ اور افسانہ لفظی پیکر اور تصویر کے ذریعے بیان کرتا ہے'' گویا شاعری اور افسانہ دونوں اپنے اپنے طریقوں سے ان مبہم اور موہوم کیفیتوں کا اظہار ہیں جنہیں ہم محسوس تو کرتے ہیں لیکن شعور کی سطح پر لا کر ان کی شناخت قائم نہیں کر سکتے۔ فکر کی منطق اور تجریدی زبان احساس کے براہ راست اظہار سے قاصر رہتی ہے اسی لئے احساس کی نزاکتوں کو فکر کی تجریدی سطح پر سمجھنا آسان نہیں ہوتا۔ افسانہ نگار احساسات کو لفظی تصویروں یا محسوس مرقعوں میں ڈھال دیتا ہے۔ افسانہ پڑھتے وقت سیاہ حروف غائب ہو جاتے ہیں آنکھ جیتی جاگتی تصویر کو دیکھتی ہے اور پردۂ تصویر سے چپکے چپکے وہ احساس جس کی وہ تجسیم ہوتی ہے ہمارے لمس باصرے، ذائقے، اور سامعے کے ذریعے ہمارے وجود میں سرایت کرتا جاتا ہے۔ اور ہمارے شعور کا حصہ بنتا ہے۔ کہانیاں تو سبھی کہتے اور سناتے ہیں لیکن اسے اس طرح سنانا کہ لفظوں کے آہنگ میں انسانیت کا خاموش سنگیت ''گونج'' اٹھے آرٹ کی معراج ہے۔ یہ تحسین کے الفاظ ورڈز ورتھ کے ہیں جو خود عام لوگوں، فطرت، اور دیہات کی سیدھی سادی زندگی کا عدیم المثال شاعر تھا۔ بیدی کے بہت سے افسانوں میں اس سنگیت کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن اتنی صاف پاکیزہ اور مسحور کن کسی افسانہ میں نہیں جتنی کہ بھولا میں ہے۔

* * *

○ چھوکری کی لوٹ

خارجی دنیا بچے کے شعور کا حصہ کیسے بنتی ہے؟ — یہ یادداشتوں، آپ بیتیوں، یادوں بچپن کی کہانیوں کا مرغوب ترین موضوع ہے۔ کھلے میدان، کھلا آسمان، سرسبز وادیاں، برف پوش پہاڑیاں، جھرنے، آبشار، ندیاں، برف باری، بڑے دالانوں والی حویلیاں، چھت اور ٹوٹے ہوئے کمرے، پائیں باغ، لہلہاتے کھیت، پگڈنڈیاں، چلچلاتی دوپہروں میں سائیں سائیں کرتے راستے، رات کے سناٹوں کو چیرتی ہوئی ریل کی سیٹی کی آواز — یہ اور اسی قسم کے دوسرے تاثرات بچے کا ذہن قبول کرتا ہے اور وقت ان تاثرات کو رنگین یادوں میں بدل دیتا ہے اور فنکارانہ تخیل ان یادوں سے تصویروں کا نگارخانہ تیار کرتا ہے۔ تصویریں بنانے کے طریقے مختلف ہیں، حقیقت پسندانہ، علامتی، تاثراتی، لیکن ان کا مقصد ایک ہی ہے، یادوں کی بازآفرینی، شعور کی ان بے داغ دھندلی فضاؤں میں سانس لینے کی کوشش جب مشاہدہ ادراک بن نہیں پاتا تھا اور آنکھ مظاہر کی جلوہ فروشیوں سے مالا مال ہوتی تھی لیکن انھیں سمجھ نہ پاتی تھی۔

''چھوکری کی لوٹ'' میں ننھے پرسادی رام کی آنکھ مظاہرِ فطرت کی تماشہ بیں نہیں بنتی نہ وہ کھلونے جیسے ان خوبصورت مکانوں میں کھلتی ہے جو کرسمس کارڈز میں برف سے ڈھکے نظر آتے ہیں اور جن کے شیشے کی کھڑکیوں والے وسیع کمروں میں آتش دان کی آنچ سے وہ روح پرور اور ارمان انگیز فضائیں جنم لیتی ہیں جن کی یاد ایک لطیف اور افسردہ نغمے کی طرح دل کو ارمانوں سے بھر دیتی ہے۔ کہاں فطرت کے اسرار، کہاں نیم روشن کوٹھیوں کے رومان اور کہاں پرسادی رام۔ بیدی تو اپنے کرداروں کے نام ہی چن چن کر ایسے لاتے ہیں کہ ان کا نام آتے ہی ہر نوع کا رومان، فطرت کا حسن، گھر کی ارمان انگیز فضا اور بچپن کی شفاف چاندنی کا طلسم خاکستر کا ڈھیر ہو جاتا ہے۔ اب آپ ہی بتائیے کہ پرسادی رام کی بچپن کی یادوں میں کیا ہیرے موتی لگے ہوں گے کہ افسانہ دلہن کی

مانند خوبصورت معلوم ہو۔ ایک متوسط طبقے کا دیہاتی گھر، آم اور کھرنی کے درخت، آنگن میں کھیلتی باتیں کرتی لڑکیاں، پھر پرسادی رام کی ماں جو جوانی میں ہی بیوہ ہوگئی۔ اب دق میں مبتلا کھانستی رہتی ہے۔ پھر رتی جو بڑے تاؤ کی بیٹی ہے اور جس کے گرم بدن کو چمٹ کر سونے کی پرسادی کو عادت ہے۔ وہ آنکھیں نہیں لڑاتی ہے۔ شادی نہیں کرتی ہے۔ اور اس کے جہیز کے لئے تایا جی کو رشوت بھی لینی پڑتی ہے۔ بڑی بوڑھیاں کام کاج میں مصروف، چھوٹی لڑکیاں کھیل کود میں اور سیانی سرگوشیوں میں۔ گویا یادیں ہیں پرسادی رام کی اور بیدی ان یادوں پر افسانہ لکھنے کے لئے کھرنی کی شاخ ہی کا ایک ایسا خم تھام چاہتے تھے جسے رومان کی ہوا دور سے بھی نہ لگی ہو۔

اور اس افسانہ کا فنکارانہ حسن اسی بات میں پوشیدہ ہے کہ بیدی حقیقت کی سخت کھردری زمین پر قدم جمائے، کسی بھی منظر کو Romanticize کئے بغیر، کسی بھی کردار کو IDEALIZE کئے بغیر، ایک معمولی گھر اور اس کے معمولی لوگوں کی زندگی کا بیان اس طرح کرتے ہیں کہ ایک جشن کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ قاری پرسادی رام کے ساتھ ساتھ اس جشن میں شریک ہوتا ہے۔ زندگی اس بستی میں، گھر اور گھر کے آنگن میں بہت پر تکلف، پر آسائش، اور ثروت مند نہیں لیکن تار تار، ولدر زدہ اور بدصورت بھی نہیں۔ پرسادی رام کا زندگی کا ابتدائی تجربہ حسن کا تجربہ ہے، اور اس حسن کی تشکیل ہوتی ہے، جوان جسموں میں رقص کناں لہو کی حرارت سے، کمسن لڑکیوں کے کھیل کود سے، عمر رسیدہ عورتوں کے پیار اور محبت سے، جھلملاتے کپڑوں، زیوروں، پکوانوں، اور رنگوں سے، بیاہ کے گیتوں، شادی کی رسموں، اور رخصتی کے لمحوں سے، اور بالآخر اس گل گودنے بچے سے جو سال کے بعد رتی لے کر آتی ہے۔ اور جو چھوٹے سے پرسادی رام کیلئے سب سے دلچسپ کھلونا ثابت ہوتا ہے۔ گویا پرسادی رام کا زندگی کا تجربہ حسن کا تجربہ ہے جو زندگی سے الگ نہیں بلکہ زندگی کی بنیادی جبلتوں اور قوتوں کا زائیدہ ہے۔ یہ جبلتیں افسانہ میں زیر زمین دھاروں کی طرح بہتی ہیں۔ کمسن لڑکیوں میں کھیلنے کی جبلت، جوان لڑکیوں میں جنسی لہر کی بیداری، پرسادی رام کی بیوہ ماں میں ممتا کا جذبہ، عمر رسیدہ عورتوں میں وہ فطری مادرانہ جذبہ جو قسم قسم کے پکوان پکوانے اور کنبہ کو کھلانے میں تسکین پاتا ہے۔ تمام لڑکیوں اور عورتوں میں باہم مل بیٹھنے، سرگوشیاں کرنے، اور ہم جولی پن کا وہ جذبہ جو آدمی کو جانوروں کی مانند GREGARIOUS بناتا ہے، اور پھر لمس کا جادو، جسموں کے ہجوم میں گھسنے اور نکلنے کی تڑپ، بدن کو چھونے، اس سے لپٹنے، بدن کی حرارت کو اپنے جسم میں

جذب کرنے کی خواہش جس کی وجہ سے پرسادی رام سردی کی راتوں میں تنگی سے ٹھٹھرتا تھا اور پھر ایک بچی کی خواہش ماں کو اور کھیلنے کے لیے بچی کی ضرورت بچہ —————— یہ سب وہ بنیادی جبلتیں اور جذبات ہیں جن سے زندگی یعنی تمام انسانی زندگی اپنا نشاط پاتی ہے۔

لیکن آدمی محض بیولوجی کی تگ و دو نہیں ہے۔ وہ سماجی جانور ہے اور سماجی زندگی اقتصادی لوازم سے رنگ و آہنگ حاصل کرتی ہے۔ اسی طرح مثلاً شادی بیاہ کی رسوم کے ذریعے شخص [illegible] معنویت پیدا ہوتی تھی اور سماجی معنویت حاصل کرتا ہے۔ "چھوکری کی لوٹ" میں [illegible] سے ان رسوم کی جو [illegible] ہے جس سے خود رسوم کی [illegible] ان کی بنیادی جبلتوں سے اور سے پھوٹی ہے۔ پرسادی رام اس آنچ کو محسوس کرتا ہے لیکن سمجھ نہیں پاتا۔ تہذیبی رسوم سے۔ بیدی حسن سادہ کی [illegible] کا کام کرتے ہیں اور شادی بیاہ کی رسوم اور تہواروں کے ذریعے وہ جس شخصی وابستگی کو آرائش و زینت عطا کرتے ہیں۔ پرسادی رام کی آنکھیں چکا چوند ہو جاتی ہیں۔ وہ ان رسوم کی معنویت کو سمجھ نہیں پاتا۔ بہت کچھ نہ سمجھتے ہوئے جب آدمی ایک تجربے سے گزرتا ہے تو وہ تجربہ ایک پیچیدہ تجربہ ہے اور بہا کے RITUAL یا مذہبی رسم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جس طرح بھجن گانا، مذہبی رقص میں شامل ہونا، ماتم میں شریک ہونا ایک تجربے کے دھارے میں بہنا ہے کہ بھجن، رقص یا ماتم اب محض رسم نہیں رہا بلکہ حقیقی اور شخصی تجربہ بن گیا ہے۔ اسی طرح "چھوکری کی لوٹ" کا وہ حصہ جس میں پرسادی رام کے تجربے کا تماشائی بنتا نہیں ہے بلکہ ان رسوم میں شامل ہوتا ہے جو افسانہ میں بیان کی گئی ہیں۔ ان رسوم سے ہم واقف ہیں۔ جس طرح شادی کی تقاریب اور رسوم سے ہم تھک جاتے ہیں اسی طرح ان رسوم سے بھی ہم گھبراہٹ محسوس کرتے ہیں۔ لیکن بیدی افسانہ کو رسوم کا بیان نہیں بلکہ ادائیگی رسم کا عمل بنا دیتے ہیں۔ پرسادی رام کی نظروں سے ہم بھی گویا ہر چیز کو اس طرح دیکھتے ہیں گویا پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ افسانہ ہمارے لیے خود ایک ایسا RITUAL بن گیا ہے جس میں ہم سادھولوتی کے ساتھ شامل ہوتے ہیں اور پھر رسم کی جدلیات، بھجن کی دھن، رقص کے گھیرے، ماتم کی تھاپ ہمارے ذہن کو ایک پراسرار تجربے سے دوچار کرتے ہیں۔ افسانہ کا بیانیہ رخصتی کے ذکر میں تو ڈولی کے گیتوں کا وہ آہنگ اختیار کر لیتا ہے کہ لگتا ہے کہ افسانہ نگار کوئی پروہت ہے جو یونانی ڈراموں کے کورس کی مانند خود افسانہ کو ایک RITUAL کے طور پر پیش کر رہا ہے۔ اور اس پروہت کے ہاتھ میں خود پرسادی رام ایک آلہ ہے جس کے ذریعہ وہ شادی بیاہ کی

رسموں کو مانوسیت کی دھند سے نکال کر ایک تازہ کار نظروں سے دیکھتا ہے جو اولین حیرت اور مسرت کے جذبات کی بازیافت کرتی ہیں۔ پھر افسانہ کا ڈکشن ایسے الفاظ سے ترتیب پایا ہے۔ جو شادی کے جوڑے کی مانند جلوہ گر کرتے ہیں۔ پورا افسانہ لڑکیوں، عورتوں، شادی کے گیتوں، لباسوں، رسومات، اور پکوانوں سے ابلا پڑتا ہے۔ افسانہ کیا ہے، ایک حمد ہے جو گھر کے پورے آنگن کی تعریف میں کہی گئی ہے۔ گیت کی جو تان میں جوان لڑکیوں کے ارمانوں کی سرشاری ہے۔ کمسن لڑکیوں کی محبوب شرارتوں کی سرمستی ہے۔

اور یہ سب کچھ ایک بچّے کی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ افسانہ کی تمام جزئیات تفصیلات اور واقعات اس کی نظر کے تار میں موتیوں کی طرح پروئے گئے ہیں۔ وہ جو دوسروں کے لئے عیاں ہے۔ پرسادی رام کی نظروں سے پنہاں ہے۔ جو چھپائے چھپ نہیں پاتا وہ اس کے لئے ایک سربستہ راز بن جاتا ہے۔ وہ سمجھ نہیں پاتا کہ لڑکیاں سیانی ہوتی ہیں تو آنگن میں ان کی ٹولی کیوں بن جاتی ہے۔ کیوں پورے گھر کو چھوکری کی لوٹ کا چاؤ ہوتا ہے۔ کیوں لہرا باجے گاجے کے ساتھ آتا ہے۔ کیوں جیجا جی اس کنہیا جتنا خوبصورت نہیں ہوتا، جس تک چٹھیاں پہنچانے کا کام رتی اس سے لیا کرتی تھی۔ یہ پرسادی کا سیدھا سادا ذہن ہے جو ان واقعات کو جو پیش پا افتادہ اور مانوس ہیں ایک سادہ لوح نظروں سے دیکھتا ہے کہ ایک پیچیدہ جذباتی صورت حال اپنی پیچیدگی کھو کر بڑوں کی احمقانہ حرکت معلوم ہونے لگتی ہے۔ لیکن جو بچّے کے لئے بڑوں کی بے وقوفی ہے وہ بڑوں کے لئے غم و نشاط کا وہ تجربہ ہے جو انسان کے فطری اور جبلی رشتوں کا زائیدہ ہے۔ اسی لئے لڑکی کو وداع کرتے وقت لخت جگر کو پرایا دھن بناتے وقت، خوشی ایسے غم میں بدل جاتی ہے جسے آدمی خوشی خوشی برداشت کرتا ہے۔ اس موقعہ پر ڈولی اور ارتھی کا فرق بھی دھندلا جاتا ہے۔ طربیہ اور المیہ غم و نشاط کا یہی امتزاج، جو بچّے کو احمقانہ نظر آتا ہے۔ اپنی سادگی کے پیچھے ایسی جذباتی پیچیدگیاں لئے ہوتا ہے جسے آدمی محسوس کرتا ہے لیکن سمجھ نہیں پاتا۔ اور یہی چیز صورت حال کو پُراسرار بناتی ہے۔ رسم اسی سرّیت کا اظہار ہے۔ رخصتی کی رسم ادا کرتے ہوئے آدمی ان جذبات کے مد و جزر سے گذرتا ہے جن کی نوعیت وہ سمجھ نہیں پاتا۔ کچھ نہ سمجھنے والے بچّے کی نظروں سے رسم کی ظاہری شکل مضحکہ خیز نظر آتی ہے۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ اس مضحک کے پیچھے جذبات کے کیسے طوفان ہیں۔ پرسادی رام کی طرح معنی تک نگاہ نہ پہنچے تو رسم مضحک حرکتوں کا جھمیلا نظر آتی ہے۔

یعنی آدمی رسم کی معنویت کو سمجھے بغیر اس کے ارکان سنجیدگی سے ادا کرتا ہے۔ گویا سمجھتا ہے کہ معنویت رسم کے ظواہر ہی میں رچی ہوئی ہے۔ اسی لیے رسم کی میکانکی ادائگی اس کے لیے کافی ہے۔ مسرت کہاں سے آ گئی۔ خوشی میں غم کیسے شامل ہو گیا۔ سہاگن لاش کی طرح کیوں گھر سے رخصت ہو رہی ہے۔ جذبات کے اس ابہام کو صرف رخصتی کی رسم ہی اپنے اندر سمونے کی طاقت رکھتی ہے۔ جذبات کا ابہام رسم کے ارکان میں منتقل ہو جانے کے بعد دل پر بوجھ نہیں رہتا۔ یعنی فرد کے لیے تسلی کی راہ واضح ہوتی ہے اور جذبات کا تیز و تند دھارا ارکان کی ناؤ اور میکانکی ادائگی میں بہت خوبی سے بہنے لگتا ہے۔ گویا رسم کے معنی اس کی ظاہری صورت ہی میں سمٹ آتے ہیں۔ چنانچہ افسانے میں بیدی رسم کو بیان نہیں کرتے ادا کرتے ہیں۔ وہ قاری کو رسم کی اطلاع یا واقفیت اور رسم کی تعلیم دینا نہیں چاہتے۔ ایسا کرنا صحافی کا رول اختیار کرنا ہے جو صحافتی طریقہ کار کی غیر تخلیقی شکل پاتا ہے۔ اس سے بڑھ کر رسم کو ادا کرنے کے لیے افسانہ نگار کو پروہت کا رول اختیار کرنا پڑتا ہے۔ جو لفظ کو منتر میں بدلنے کا ساحرانہ رول ہے۔ اسی لیے اس افسانے کے اسلوب پر جو حقیقت پسندانہ ہے ویسے ہی ان پر لوک کتھاؤں کے اسالیب کی پرچھائیاں پڑتی ہیں۔ یہ کام بیدی اتنی سہولت سے کرتے ہیں کہ پتہ بھی نہیں چلتا کہ حقیقت پسندانہ اسلوب پر لوک کتھاؤں کے اسالیب کے سائے کب گہرے ہو گئے۔

مثلاً جب بیدی لکھتے ہیں۔ "جب کہاروں نے ڈولی اٹھائی تو گھر میں کہرام مچ گیا۔ یہاں گروندہ کے پیچھے ایک نشست خالی ہو رہی تھی۔" اس میں پہلا جملہ صدیوں کی روایتوں کا تجربہ لیے ہوئے ہے۔ جب کہ دوسرا جملہ افسانہ کی مخصوص زمین سے چھوتا ہے۔ گروندہ کی ڈولی کے بیان میں بیدی حقیقت نگاری کا اسلوب اپناتے ہیں۔ "گروندہ کی ڈولی بازار میں حلوائی کی دکان تک پہنچ گئی تھی۔ اور آس پاس کے گاؤں سے آئے ہوئے لوگوں کو ٹھنڈی میٹھی چھاؤں دیتی تھی۔" لیکن ڈولی کے اٹھنے کے بیان میں روایتی انداز فکر اور انداز بیان کو اپنے بیانیہ میں تحلیل کرتے جاتے ہیں۔

> "تائی اماں اونچے اونچے رونے لگیں۔ ہائے بیٹی کا دھن عجیب ہے پیدا ہوئی، راتیں جاگیں، مصیبتیں سہیں، گو موت سے نکالا، پڑھایا، جوان کیا، اب یوں جا رہی ہے جیسے میں اس کی کچھ ہوتی ہی نہیں۔ ایشور

نیکی کی کوکھ میں خیر ہے ۔

یہ بیانیہ افسانہ کی مخصوص حقیقت پسندانہ سطح پر آتا ہے جو جذباتیت میں ڈوبی ہوئی ہے کیونکہ رتی وداع ہوتے ہوئے جن جذبات کا اظہار کرتی ہے وہ شگفتا کے آرٹی ناٹ سے مستغنی ہیں۔ ''میرے بابل کے گھر کے دوار پگلی پیا ماڑیاں میں کھیتی تھی یہ ڈالا گھر ہے۔'' لیکن شعری اور نمائندہ جذبات میں کچھ شخصی جذبات شامل ہو جاتے ہیں۔

''ڈولی کا پردہ اٹھا کر رتی نے پرساد کو گلے سے لگا کر خوب بھینچا۔ پرساد بھی اسے روتا دیکھ کر خوب رویا۔ رتی کہتی تھی۔ ''پرسا بھیا میرے لال — تو میرے بغیر سوتا ہی نہیں تھا۔ اب تو رتی کو کہاں ڈھونڈے گا۔''

لیکن بیدی اس جذباتیت کا غبارہ بھی بہت جلد پھوڑ دیتے ہیں۔

''سچ پوچھو تو رتی ایک پل بھی اس کے ساتھ نہ کھیلی تھی۔ البتہ سردیوں میں سوتی ضرور تھی۔ اور جب تک وہ پرساد کے ساتھ سو کر اس کے بستر کو گرم نہ کر دیتی، پرساد بچھتا رہتا۔

اور بیدی اسی پر اکتفا نہیں کرتے۔ جذبات کے شاعرانہ اچھالوں کے باوجود افسانہ افسانہ رہے اور رتی ایک عام سی لڑکی رہے اس مقصد کے لئے وہ خوش مزاجی سے کام لیتے ہیں۔ ''رتی آؤ — آؤ نا رتی ...... دیکھو مارے سردی کے سن ہوا جاتا ہوں۔'' رتی بہت تنگ ہوتی تو بیٹھ کر کہتی۔ سو جا موئے کاٹے میں کوئی انگیٹھی تھوڑی ہوں''

اس افسانہ میں بیدی کا بیانیہ حقیقت نگاری اور حکایتی اسلوب کی عجیب آمیزش کرتا نظر آتا ہے۔

''یہ اکٹھے رہنے کی وجہ ہی تو تھی کہ چمبا رام کا کاروبار اچھا چلتا تھا اور ٹھنڈی رام کو نوکری سے اچھی خاصی آمدنی ہو جاتی تھی۔ عورتوں کی گودیاں ہری تھیں اور صحن کو برکت تھی۔

لیکن صحن کی برکت کے ذکر میں بیانیہ حکایتی اسلوب یا داستانی اشیا شماری سے کام نہیں لیتا۔ بلکہ حقیقت پسندانہ اسلوب کے ذریعہ کام کاج، مصروفیات اور ہنگاموں کا ذکر اس طرح کرتا

ہے کہ نظر سیراب ہوتی ہے لیکن جذبہ کو راہ پانے کی جگہ نہیں ملتی لہٰذا یہ جذباتی تشنگی برقرار رہتی رہتا ہے۔ لیکن بیدی بیان واقعہ کے ذریعہ مقام کی کیفیت ابھارتے ہیں اور کوشش نہیں کرتے کہ جذباتی لفظ بندی کے ذریعہ مقام کو جیسا کہ وہ ہے اس سے زیادہ دلفریب بنا کر پیش کریں تاکہ آنگن کی حالت نمایاں ہو۔

> آنگن میں جا بجا گڑھے سے پڑ گئے تھے جن میں نمی رہا کرتی تھی۔ ایسا لگتا بدحالی چھوڑ گئے اور اس میں سے بیت کائی۔ جیسے کہ کائی اور سوت کی بڑی بڑی اینٹیں مینڈکوں کی طرح گھٹنوں کو سمیٹ کر بیٹھی ہوں سے ہوا کے باقی بچتی رہتی۔ کبھی کبھی کھلے موسم اس کا رنگ بدلا ہوتا تو آنگن میں خوب رونق ہو جاتی۔ اس وقت تو برسات سے بچنے کے لئے چارپائیاں بھی سمٹ جاتیں اور برآمدے میں رکھ دی جاتی۔

اس اقتباس میں برسات کے ذکر سے ایک ایسے بیان کی طرف آنگن کا ہو سکتا تھا۔ افسانوی تحسین ہے کہ افسانے کی بافت کا جزو بنا ہے۔ لیکن آنگن میں گڑھوں کے ہونے اور موت کا تختہ کے بیان کو خصوصی اور شخصی نہیں بنایا۔ لیکن برسات کو ان میں شامل نہیں کیا۔ یعنی بیدی برسات کا استعمال تہذیبی رنگ و آہنگ کی نمائش کے لئے بطور شاہد کے کرنا نہیں چاہتے جو تہذیبی تصویر کشی کا سہل طریقہ ہے۔ اس سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ محض تہذیبی عکاسی بیدی کا مقصد نہیں۔ اگر افسانہ میں دوسرے رنگ مثلاً خاندان میں رانی کی حیثیت کی دلربائی آنگی بیدی کی بچپن کی ملاقاتیں، برسات کی ماں کی بیوگی اور ... محبت و دل کی رشتہ داری وغیرہ شامل نہ ہوتے تو تہذیبی تصویر کشی، آنگن کی رونق کا بیان، ان مبارک کی شاعری بن جاتا جو چمکتے چہروں، چمکتے نگینوں، ہری کونوں اور گیت گاتی لڑکیوں کو دیکھ کر جذباتی بن جاتا ہے اور زندگی کے حسن اور اعلیٰ تہذیب کی ان جھلکیوں کا ذکر گلوگیر آواز میں کرتا ہے۔ بیدی ان جذبات کی قدر پہچانتے ہیں لیکن ان کا شکار نہیں ہوتے کیونکہ ایسا کرنا فنکاری کی قیمت پر جذباتیت کا سودا کرنا ہے۔ بیدی اپنی ذات کو جذبات میں بہنے کی بجائے میڈیم میں بدل دیتے ہیں جس کے ذریعہ زندگی کا ایک تجربہ افسانہ کی شکل اختیار کرتا ہے۔ افسانے کے فارم پر بیدی کی گرفت مضبوط ہے اسی لئے بیدی ان واقعات کے ذکر سے پہلوتہی نہیں کرتے جن سے عام طور پر افسانہ نگار دامن بچاتے ہیں جو ایک وقت میں ایک ہی رنگ دیکھنے کے عادی ہیں۔ ایسے لکھنے والے تہذیبی تصویر کشی اور آنگن کی رونقوں

کا بیان اس طرح کرتے ہیں کہ زندگی کے ناگوار اور تلخ حقائق افسانہ میں راہ نہ پا سکیں۔ فنکار کا چیلنج یہ ہے کہ انھیں شامل کرتے ہوئے زندگی کے تجربہ کو پرسادی کے لئے حسن کا تجربہ بنایا جائے۔ اس مقصد کے لئے بیدی زندگی کے تجربات کو بچپن کی ایسی جھلکیوں کی صورت میں پیش کرتے ہیں جن میں تاریک اور غم ناک واقعات بھی اپنا رنگ بھر جاتے ہیں۔ یہاں سب سے بڑی احتیاط بیدی یہ کرتے ہیں کہ افراد قصہ کو کردار بننے نہیں دیتے تاکہ افسانہ اخلاقی اور نفسیاتی پیچیدگیوں سے محفوظ رہے کیونکہ ایسی پیچیدگیاں افسانے کے مرکزی تاثر کو جو پرسادی کے حسن کا تاثر ہے، مجروح کرتی ہیں۔ کم تر افسانہ نگار اسی خوف سے ناگوار واقعات کو افسانہ سے باہر رکھتے ہیں کیونکہ ان کا اکہرا تخیل ایسے واقعات کے ساتھ فنکارانہ برتاؤ کے آداب سے واقف نہیں ہوتا۔ بیدی ان آداب کو جانتے ہیں۔

یہی دیکھئے کہ پرسادی کے سر سے باپ کا سایہ اٹھ گیا ہے۔ ماں دق کی مریضہ ہے۔ جگت گورو بھلے آدمی ہیں لیکن گھر میں تنگی ہے۔ رشوت لیتے ہیں۔ رتنا آنکھیں تھیا سے لڑاتی ہے لیکن اس کی شادی کہیں اور ہوتی ہے۔ جیجا جی دیکھنے میں تھیا جیسے نہیں ہیں لیکن رتنا گھر کر لیتی ہے۔ بیدی نے واقعات کو واقعات کی سطح پر ہی رکھا ہے اور انھیں اخلاقی اور نفسیاتی مسائل بننے نہیں دیا۔ اس مقصد کے لئے انھوں نے افراد قصہ کو کرداروں کا روپ نہیں دیا۔ اندریں حالات بیدی کا اسلوب اگر بیان واقعہ کا برہنہ اسلوب ہوتا تو افسانہ پنسل اسکیچ کی مانند بے رنگ رہتا۔ لیکن بیدی تو افسانہ کو پرسادی کے بچپن کا رنگین تجربہ بنانا چاہتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے واقعات اور کرداروں کی جھلکیاں ایسے رنگوں سے دکھائی جو ذہن کو اوراق مصور بنا دیتے ہیں۔ افسانہ حقیقت پسند تکنیک کے تمام لوازمات کو نبھاتے ہوئے ٹھوس واقعیت پسند اسلوب میں عوامی تہذیب کے حکایتی اور شاعرانہ اظہار کے پیرایوں کو سموتے ہوئے ایک تاثراتی تصویر کی صورت اختیار کرتا ہے۔ یہی اسکے فنکارانہ حسن کا راز ہے۔

⁂

تلادان

بظاہر تو ''تلادان'' میں بیدی اونچ نیچ پر قائم سماجی نظام پر طنز کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن افسانہ کی ساخت اور بافت ایسی ہے کہ طنز کی تہ اپنے افسانوی عمل کے المیہ فضاؤں میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ افسانہ کا پہلا جملہ ہی اس المیہ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ''دھوبی کے گھر میں گورا چٹا چھوکرا پیدا ہو جائے تو اس کا نام بابو رکھ دیتے ہیں۔

بابو جب بڑا ہوا تو اس کی شکل و صورت ہی نہیں بلکہ اس کی عادتیں بھی بابوؤں جیسی تھیں۔ ماں کو نفرت سے ''اے'' اور باپ کو ''چل بے'' کہنا، ''نہ جانے اس نے کہاں سے سیکھ لیا تھا۔ نفرت سے بھری ہوئی آواز، پھونک پھونک کر پاؤں رکھنا، جوتوں سمیت چوکے میں چلے جانا، دودھ کے ساتھ باسی نہیں کھانا، سبھی صفات بابوؤں والی ہی تو تھیں۔ ظاہر ہے بابو کی آنکھ سے سماجی اونچ نیچ اور چھوت چھات چھپی نہیں رہ سکتی۔ وہ جب سکھ نندن اور دوسرے امیرزادوں کے ساتھ کھیلتا تو اس کو معلوم نہ ہوتا کہ یہاں بالا دستی نہیں ہے۔ لیکن کسی تہوار کے موقعہ پر اپنے ہم جولیوں سے اونچ اور نیچ کا فرق معلوم ہو جاتا۔ بابو اس فرق کو کہاں قبول کرنے والا تھا۔ گویا اس کے خمیر ہی میں نہیں تھا کہ وہ اپنی اوقات کو سمجھے۔ وہ اس سرکشی اور بغاوت کا شعلہ تھا جو فطرت کے چار عناصر میں سے ایک عنصر آگ کی شدت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی موت بھی بخار کی آگ ہی میں ہونے والی تھی۔

سکھ نندن کے جنم دن پر تلادان دیا جاتا تھا۔ سکھ نندن کو ترازو میں تول تول کر گیہوں، چاول اور دوسری چیزیں غریبوں کو تقسیم کی جاتی تھیں۔ جھوٹا کھانا جمعدارنی اور دوسرے اچھوتوں کو دیا جاتا جس میں بابو کی ماں بھی منتظر بیٹھی ہوتی۔ اور بابو کو یہ چیز بالکل پسند نہ آتی۔ گویا بابو کا جنم ایک المیہ ہیرو کی طرح موجودہ سماجی نظام کو درہم برہم کرنے والا تھا۔ لیکن بابو المیہ ہیرو نہیں ہے محض ایک بچہ ہے۔

بچہ عام طور پر اس ماحول کا جزو ہوتا ہے۔ جس میں وہ پیدا ہوتا ہے۔ اسی لئے اس کی سائیکی کی صفات اس کے لاشعور کا حصہ ہوتی ہیں۔ بیدی نے بابو کو اس کے ماحول کا جزو بنایا ہے اور

جن صفات سے ایک بچے کی سائیکی کی تعمیر ہوتی ہے انھیں بھی نہایت ژرف نگاہی سے بیان کیا ہے۔ لیکن بابو میں بیدی انسان کی فطری سرکشی کا ردعمل بھی دیکھتے ہیں۔ یعنی بابو گرد و پیش کی دنیا جیسی کہ وہ ہے قبول کرنے کی بجائے اسے چیلنج کرتا ہے۔ اس معنی میں بابو بچہ ہونے کے باوجود ایک ایسے شعور کی پرچھائیاں لئے ہوئے ہے۔ جو بلوغت کو پہنچ چکا ہے۔ افسانہ نگار کے لئے یہ مشکل مرحلہ تھا کہ بچپن کی معصومیت کو برقرار رکھتے ہوئے شعور کی بلوغت کی نشان دہی کیسے کی جائے۔

بیدی اس دشواری پر مکمل طور پر قابو نہیں پا سکے۔ یہی سبب ہے کہ بابو کے شعور کا بیان خود افسانہ نگار کے شعور کا عکس بن گیا ہے۔ ایک معنی میں تو بابو افسانہ نگار کے خیالات ہی سوچتا نظر آتا ہے۔ اس سے تکنیک کا ایک نازک سقم بھی پیدا ہو گیا ہے کہ افسانہ کا بیانیہ بابو کے خیالات کے بیان سے وہ فاصلہ برقرار نہیں رکھ سکا جو ایک ایسے NOMAN'S LAND کی حدود مقرر کرتا جس میں سے افسانہ نگار کے خیالات بابو کے ذہن میں نہ پہنچ سکتے اور بابو جو کچھ سوچتا اپنے بچے کے ذہن ہی سے سوچتا۔ لیکن اس صورت میں افسانہ نگار کو دوسری دشواری کا سامنا کرنا پڑتا، اور وہ یہ کہ بابو ایک ایسا بھولا بھالا بچہ بن جاتا جو دنیا سے نہایت معصومانہ چیزیں مانگتا ہے اور سفاک زیادہ چیزیں بھی اسے نہیں دے سکتی۔ لیکن بابو ایسی معصومانہ چیزیں نہیں مانگتا۔ اس کی مانگ اس وقت تک پوری نہیں ہو سکتی جب تک پورا سماجی نظام درہم برہم نہ ہو جائے۔ وہ ان حالات کے خلاف لڑتا ہے جن پر وہ کبھی قابو نہیں پا سکتا۔ اس کی موت یقینی ہے۔ چنانچہ بابو مرتا ہے۔ لیکن ایک بچہ نہ تو ایسے ہیرو کا قد پیدا کر سکتا ہے نہ اس کے جیسی لڑائیاں لڑ سکتا ہے نہ اس کی موت مر سکتا ہے بابو کا تو پورا عمل بچہ ہونے کے ناطے اس کی ذات تک محدود ہے۔ گویا سماجی تفریق کی آگہی ہی اس کا عمل ہے۔ اس کی جد و جہد بچپن کے کھیل کود اور میل جول تک ہی رہتی ہے۔ ذہانت کے باوجود اس کا شعور ایک بچے کا شعور ہی رہتا ہے۔ اور اس کی موت ایک بچے کی موت ہی کی مانند PATHETIC بنتی ہے۔

بابو کی پیدائش سے سماجی نظام میں کوئی دراڑ نہیں پڑی، لیکن اس کی پیدائش اس نظام کے تضادات کو روشن کر گئی اور اس کی موت نے بتایا کہ گو اس پاس ان تضادات کے خلاف لڑنے کی طاقت نہیں لیکن وہ مر کر یہ ثابت کر گیا کہ بچے تو سبھی ایک سے ہوتے ہیں۔ اور قدرت انسان کو آزاد ہی پیدا کرتی ہے۔ لیکن انسان کا قائم کردہ سماجی نظام ہر بچے کو آزاد اور برابری کی زندگی جینے کے مواقع نہیں دیتا۔ اسی لئے زندگی نہیں موت ہی اس کے حق میں اچھی ہے۔ ایسے باغی دماغوں

کانٹے پیدا ہوتی ہی بہتر ہے۔ لیکن قدرت ایسے واقع پیدا کرتی ہے۔ اور ان کی پیدائش اور موت دونوں محکم وقت کے لئے چیلنج ثابت ہوتے ہیں۔ افسانہ کی رمزیت میں یہ ایک صورت حال پنہاں ہے اور یہی چیز افسانہ کو ایک گہرائی عطا کرتی ہے پلاٹ میں پنہاں یہ ایک صورت حال جذباتیت و رقت میں بدلنے نہیں دیتی۔ مگر بابو کا شوخ طفلانہ پن اس بات کی نگہداشت کرتا ہے کہ افسانہ جذباتیت کے نہ پڑ جائے اور یہی متضاد فنکارانہ رویے افسانہ کو پہلو دار بناتے ہیں اور اسے صرف بیانات، واقعات یا ماحول کی بیاض اور جذباتیت کے ان خطرات سے محفوظ رکھتے ہیں جن کا سامنا اونچ نیچ اور چھوت چھات پر لکھنے والے فنکاروں کو عموماً کرنا پڑتا ہے۔

اس افسانہ میں بیدی نے بابو کی بالغ نظری کو اس کی معصومیت پر غالب آنے نہیں دیا۔ بابو ایک کردار سے زیادہ ایک مزاج، ایک جبلت ایک ایسی فطری طاقت کا مظہر بنتا ہے جو بجلی کے کوندے کی طرح سماجی کھوکھلے پن کو بے نقاب کر دیتی ہے۔ افسانہ میں سماج ایسا ہی ہے جیسا کہ ہم اسے دیکھتے اور قبول کرتے آئے ہیں۔ بابو کے نمایاں کرنے سے نہیں بلکہ محض بابو کے ہونے سے اس سماج کی ناہمواری نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہاں سمجھنے اور سمجھانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ بابو کا ضمیر تو ایک ایسی مٹی سے بنا ہے جو سماجی ناانصافیوں کو سمجھ نہ پانے کے باوجود انہیں شدید طور پر محسوس کرتا ہے۔ اس کا شعور اس کے ماں باپ اور دوسرے لوگوں کی طرح اتنا مفاہمت پسند نہیں بنا کہ سماجی ناانصافی کو بے چون و چرا قبول کر لے۔ بچہ ہونے کے سبب وہ اپنے جبلی رویوں کا برجستہ اظہار کر سکتا ہے۔ یہی برجستگی اس بات کی شاہد بنتی ہے کہ جبلت اور جذبات کی سطح پر آدمی اونچ نیچ کا قائل نہیں ہوتا، لیکن سماجی حالات آہستہ آہستہ اسے اپنے رنگ میں ڈھال کر مفاہمت اور ذہنی پستی کا شکار بنا لیتے ہیں۔ سماجی اونچ نیچ کی طرف بابو کا رویہ ذہنی اور عقلی نہیں بلکہ جبلی ہے۔ کیونکہ وہ بچہ ہے۔ وہ اپنے احساسات کو خیالات میں بدلنا چاہتا ہے لیکن بدل نہیں پاتا۔ اس کے ذہن میں چند شبہات پیدا ہوتے ہیں جو اس کی عمر کے بچہ کے ذہن میں نہیں ہونے چاہئیں۔ یہ شبہات بابو کی سائیکی کو بچہ کی لاشعوری حالت سے ایک بالغ آدمی کی شعوری حالت میں پہنچا دیتے ہیں۔ شعور کی اس سطح پر جینے والا اپنی انا اور اپنی قوت ارادی کا استعمال کرتا ہے۔ بچپن کی وہ لاشعوری دنیا جو فطرت کا جزو ہوتی ہے اور جس کے سبب بچہ اپنے ماحول کی آغوش اور ماں باپ کی باہوں میں ایک فطری انسان کی مسرت اور طمانیت سے جیتا ہے، وہ بابو کے لئے

ناممکن ہو جاتی ہے۔ اول تو یہ کہ اس فطری مسرت پر سماج کا مصنوعی نظام ضرب لگاتا ہے۔ دوم یہ کہ آگہی کا اضطراب اس کی طمانیت کو پاش پاش کر دیتا ہے۔ بیدی کے فن کا کمال یہ ہے کہ آگہی کی بیداری کو انھوں نے بچے کی سائیکی کا جزو بنا دیا ہے، ورنہ بابو ایک طرار بچہ یا قبل از وقت ذہنی بلوغت کو پہنچا ہوا غیر معمولی بچہ بن کر بچپن کے حسن کی کشش کھو دیتا۔ بابو کا بابو پن ایک پیدائشی صفت ہے۔ شخصیت کا وہ مزاجی جوہر جو ذہنی بلوغت سے مختلف چیز ہے۔ ذہن کو ہموار کیا جا سکتا ہے۔ مزاج یا فطری رویہ کو نہیں۔ سرکشی کا شعلہ یا تو بھڑکتا ہے یا بجھ جاتا ہے۔ بابو امیر زادوں کے ساتھ کھیلتا ہے لیکن زندگی بازیچۂ طفلاں نہیں وہ خوبصورت ہے لیکن دھوبی کا لڑکا ہے۔ ہوشیار ہے لیکن غریب ہے۔ سکھ نندن کھیل کا ساتھی ہو سکتا ہے۔ لیکن زندگی کا ساتھی نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ زندگی طبقات اور ناتیوں جاتیوں میں بٹی ہوئی ہے۔ بہت جلد اسے اس کا مقام یاد دلا دیا جاتا ہے۔ بالآخر وہ اپنا صحیح مقام زندگی کے دائرے سے نکل کر موت کی آغوش ہی میں پاتا ہے۔ گویا زندگی کا لباس اسے راس نہیں آیا۔ اس لباس کو اتار کر ہی وہ سبکسار ہو پاتا ہے۔ افسانہ کے جملے ہیں ''بابو نے اپنے جلتے ہوئے جسم اور روح پر سے تمام کپڑے اتار دیئے۔ گویا ننگا ہو کر سکھی ہو گیا۔ اور منوں بوجھ محسوس کرتے ہوئے آنکھیں آہستہ آہستہ بند کر لیں۔''

افسانہ میں بیدی نے کپڑے اور ننگے پن کی رعایت سے اور بھی جگہ معنوی تہہ داریاں پیدا کی ہیں۔ ''مگر بچوں کو اپنے ساتھ کھیلنے کے لیے کوئی نہ کوئی چاہیے۔ کھیل میں کسی طرح کی ذات پات اور درجہ کی تمیز نہیں رہتی۔ حقیقت میں تو چند ہی سال کی تو بات تھی جب کہ وہ یکساں ننگے پیدا ہوئے تھے۔''

آگے چل کر لکھتے ہیں۔ ''بابو آنکھیں ملتا ہوا اٹھا۔ چارپائی کے نیچے اس نے بہت سے میلے کچیلے اجلے اجلے کپڑے دیکھے۔ کپڑے جو کہ پیدائش ہی سے ایک سکھ نندن اور بابو میں امتیاز اور تفرقہ پیدا کر رہے ہیں۔ بابو چارپائی پر سے فرش پر بکھرے ہوئے کپڑوں پر کود پڑا۔ دل میں ایک لطیف گدگدی سی پیدا ہوئی۔ کئی دنوں سے وہ کھیلا نہیں تھا۔ اور اب شاید اپنی اکتسابی رعونت پر پچھتا رہا تھا۔ بابو کا جی چاہتا تھا کہ چھلانگ کر برآمدے سے باہر چلا جائے اور سکھی سے بغل گیر ہو۔ اور کیا انسان کی انسان سے محبت کپڑوں کی حد سے نہیں بڑھ جاتی۔ کیا سکھی کینچلی نہیں اتار آیا تھا۔ بابو چاہتا تھا کہ دونوں بھائی رہے سہے کپڑے اتار کر ایک سے ہو جائیں اور خوب کھیلیں خوب!''

گویا بابو جب جامۂ حیات پہن کر اس دنیا میں آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ایک طرف بچوں کا کھیل ہے۔ تو دوسری طرف سکھ نندن کا تاؤ دان ہے جس میں سکھ نندن نے زرق برق کپڑے پہن رکھے ہیں اور تیسری طرف موت کا کھیل ہے جو سیتلا ماتا کی صورت میں گاؤں پر حملہ کرتا ہے اور خود بابو جس کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس افسانے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ جہاں بیدی نے بابو کی آگہی کو مشاہدے کی سطح پر رکھا ہے اور اسے عمر کی سطح پر لے جا کر بچپنے کی معصومیت کو زک نہیں پہنچائی ہے وہیں بابو کی انانیت اور عزت نفس کے احساس کو بھی دو بچوں کے روٹھنے، ضد کرنے اور ناراض ہونے کے دائرے میں ہی رکھتے ہیں۔ تاکہ بچے کا طرز عمل بچے ہی کا رہے۔ بابو کو سکھ نندن کے امیر ہونے پر غصہ نہیں۔ اپنے ماں باپ کے غریب ہونے کا غم نہیں۔ وہ سکھ نندن سے نفرت نہیں کرتا۔ سکھ نندن کے ساتھ کھیلنے کے لئے اس کا بھی دل تڑپتا ہے۔ نظام زر کی سب سے بڑی جہت یہ ہے کہ اس نے دولت کو انسانی تعلقات کے بیچ ایک سنگین دیوار کی طرح حائل کر دیا ہے۔ اس طرح افسانہ میں دشمن اور اس کی لائی ہوئی سماجی تفریق ایروز کی جبلت کی نفی ہے جو افسانہ میں کھیل کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس تھیم کو بابو کے کردار کے ذریعہ ہی پیش کیا جا سکتا تھا۔ کیونکہ بابو عزت نفس برقرار رکھتے ہوئے دوسرے انسانوں سے مساوی سطح پر ملنا چاہتا ہے۔ یعنی کھیل کے جذبہ کو وہ زندگی کے دوسرے دائروں میں بھی لے جانا چاہتا ہے۔ اسی معنی میں بابو طبقاتی احساس کمتری کا شکار نہیں اسے ایسی بات کی شرم نہیں کہ اس کے ماں باپ سکھ نندن کے گھر والوں کے کپڑے دھوتے ہیں۔ شرم اس بات کی ہے کہ وہ ان کا جھوٹا کھاتے ہیں اور تاؤ دان کے تھیوں کو وہ دان سمجھتے ہیں۔ بیدی نے بابو کے کردار کو افلاس و ثروت کی آویزش سے نہایت ہی نازک فاصلہ پر رکھا ہے۔ اس آویزش کی صورت میں رشک، حسد، اور نفرت کے جذبات سے پہلو بچانا مشکل ہے۔ اور ان جذبات کا شکار ہونے کے بعد بابو کی فطری معصومیت یقیناً داغدار ہو جاتی۔ اور ایروز خود تمدن کی آسائشوں سے اپنا دامن پاک نہ رکھ سکتی اور بیدی ایروز کو بے داغ رکھنا چاہتے ہیں تاکہ زندگی میں کھیل اور مسرت اور معصومیت کی فضا برقرار رہے۔ لیکن آدمی نے ہزاروں سال سے زندگی کا جو وطیرہ بنایا ہے اس میں یہ فضا نایاب لمحوں ہی میں ہاتھ لگتی ہے۔ اور پھر بھید بھاؤ اور تفریق کے ہاتھوں مکدر ہو جاتی ہے۔ بابو جیسے بچوں پر جامۂ حیات تنگ کرنے کے وسائل کی دنیا کے پاس کمی نہیں کیونکہ سماجی نظام اور تمدن کی تعمیر ہی کھیل اور برابری اور تعاون کے

جذبے پر نہیں بلکہ اقتدار اور مقابلہ اور استحصال کے جذبے پر ہوتی ہے۔ نظامِ زر کے خلاف لڑنے کے مورچے تو بیشمار ہیں لیکن اس کا شکستی پہلو وہی ہے جس پر بابوؤں کے مورچے سے گولہ باری کی جائے۔ اور بیدی ایسا ہی کرتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ میں کھیل زندگی کی چتا موت کی اور تاوان امارت کی علامات بن جاتی ہیں۔ بابو کا بابو پن طرز عمل کی وہ سرکشی ہے جو سماج کی قائم کردہ تفریقوں کو خاطر میں نہیں لاتا۔ چونکہ فطرت کے کھیل نیارے ہیں اور فطرت کا قانون آدمی کی خواہشوں کا پابند نہیں، یہ شعلہ جوالہ کی طرح بھڑکتا ہے ورنہ آدمی کا بس چلے تو وہ قانونِ فطرت کو بھی بدل دے کہ گورے چٹے بابو صرف بابوؤں کے گھر ہی جنم لیں تاکہ غلاموں کی اولاد غلام ہی پیدا ہو اور آدمی کا بنایا ہوا نظام ابد تک قائم رہے۔ ایسا نہیں ہوتا جو اس بات کی دلیل ہے کہ ننگے بدن کی طرح آزاد ذہن پیدا کرنا فطرت کا اصول ہے۔ اس ذہن کو غلام بنانے کیلئے سماج اپنے فلسفے، مذاہب اور قوانین تراشتا ہے لیکن فطرت بابو جیسے بچوں کو پیدا کرکے اپنا اصول منواتی رہتی ہے۔ فطرت ہمیشہ انسان کو ننگا اور آزاد پیدا کرتی رہے گی اور اس کے پیروں میں چاہے اتنی اخلاقی اور سماجی زنجیریں ڈالی جائیں، زندگی کا جوہر، حسن، مسرت، تخلیق اور کھیل سے عبارت رہے گا۔ سماجی چھوت چھات کے افسانہ میں بچے کی رقت انگیز کہانی فطری طور پر پیدا ہو جاتی ہے — ایک ایسی کہانی جس میں بچہ سماج کا جزو نہیں ہوتا بلکہ سماج کا ستایا ہوا اور اس کا صید زبوں ہوتا ہے۔ بیدی نے بابو اور سماج کے درمیان ایسی ثنویت کو روا نہیں رکھا۔ خام کار فنکار ثنویت کو ابھارتے ہیں۔ پختہ فکر فنکار تضادات سے کام لیتے ہیں۔ ثنویت میں سیاہ اور سفید کی تفریق قائم ہوتی ہے جو جذباتیت اور خطابت کو پروان چڑھاتی ہے۔ تضادات سے طنزیہ صورت حال پیدا ہوتی ہے جسے ڈرامائی معروضیت سے بیان کیا جا سکتا ہے جو صحیح فنکاری ہے افسانہ کا نقطۂ عروج میں طنزیہ ڈرامائی صورت حال ہے۔ بابو بخار میں پھنک رہا ہے۔ جیوتشی کے کہنے پر بابو کو بھی گیہوں اور دوسری اجناس کے برابر تولا گیا۔ بابو نے خود کو تلتا ہوا دیکھا تو بڑی خوشی محسوس کی گویا اس کا بھی جنم دن آ گیا۔ سکھ نندن کی ماں اپنے کپڑے لینے آئی تھی۔ چار دن کے بعد پہلی مرتبہ بابو نے کچھ کہنے کیلئے زبان کھولی اور اتنا کہا۔ "اماں ـــــ کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو۔ سکھی کی ماں کو ـــــ کب سے بیٹھی ہے بیچاری۔"

بابو کے لفظوں میں کوئی طنز نہیں، لیکن بیدی نے ایک ایسی صورت حال پیدا کی ہے جس میں ڈرامائی طنز اور المناکی ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئے ہیں۔

تین بوڑھے

○ غلامی

بیدی کا افسانہ غلامی اس نظریہ کی بڑی واضح مثال ہے کہ تخلیق فن میں اکثر و بیشتر لاشعوری تجربات افسانہ پر اتنی غالب آجاتی ہیں کہ افسانہ جس مقصد کی تشکیل کیلئے لکھا گیا تھا اس سے بہت آگے نکل کر ایسے نفسیاتی اور فلسفیانہ معنوی اسرار کا خزینہ بنتا ہے جو خود افسانہ نگار کے شعور پر تاحد منکشف نہیں ہوتے۔ فن پارے کی معنوی ثروت مندی میں لاشعوری طاقتوں کا جتنا عطیہ ہوتا ہے اس سے خود فنکار واقف نہیں ہوتا۔

بظاہر تو یہی لگتا ہے کہ غلامی جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے پوسٹ آفس میں کام کرنے والے ایک ایسے آدمی کی کہانی ہے جسے برسوں تک ایک ہی ڈھرے پر کام کرنے کی ایسی عادت پڑی ہوئی ہے کہ ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد اسے سمجھ میں نہیں آتا کہ وقت کیسے گذارے۔ لہذا وقت گذاری کے لئے وہ واپس ڈاک خانہ جاتا ہے۔ اور ساتھیوں کے چھوٹے موٹے کاموں میں ہاتھ بٹاتے بٹاتے باقاعدہ کل وقتی کارکن کی طرح مفت میں ڈاک خانے کے کام میں جٹ جاتا ہے۔ وقت گزاری معمول حیات اور معمول حیات بغیر تنخواہ کی ملازمت اور ملازمت غلامی میں بدل گئی کیونکہ پچیس روپے کے عوض قائم مقامی کا باقاعدہ کام لینا پڑا۔ کام کی کثرت سے اس کا دمہ جو معمول حالت میں تھا خوفناک صورت اختیار کر جاتا ہے۔ بسا اوقات منی آرڈر بک کرتے ہوئے اسے دورہ پڑتا تو پیسے رسیدیں سب میز پر بکھر جاتیں۔ اس کا منہ سرخ ہو جاتا۔ آنکھیں پتھرا جاتیں۔ پبلک کے آدمی کاؤنٹر پر کھڑے ہوئے رحم کی نگاہوں سے دیکھتے اور کہتے۔ ”ڈاک خانہ کیوں نہیں اس غریب بوڑھے کو پنشن دے دیتا۔“

پنشن تو اسے مل ہی گئی تھی۔ لیکن پولھو رام کی سمجھ میں نہیں آتا جو اکثر پنشن یافتہ لوگوں کا مسئلہ ہوتا ہے کہ فرصت کے رات دن اب وہ کیسے کاٹے۔ پولھو رام کے نام میں بھی بیدی نے کولھو کے بیل کا کنایہ رکھا ہے حالانکہ جس زمانہ کا یہ افسانہ ہے اس میں WORKOHOLIC کا لفظ بہت عام نہیں تھا۔ کام کے پیچھے آنند کو قربان کرنا عیب نہیں تھا۔ بلکہ شہد کی مکھی کی مانند ناکارہ لوگوں پر اخلاقی فضیلت تھی۔

اس افسانہ کا سب سے پرفریب نکتہ یہی ہے کہ بیدی نے پولھو رام کی اندرونی زندگی کے کھوکھلے پن کی طرف اشارہ تک نہیں کیا۔ اگر آپ اب ان کی توجہ اس طرف منعطف کریں تو وہ کہیں گے بھائی یہ بات تو میرے ذہن میں تھی ہی نہیں۔ بیدی کے نزدیک غلامی کا پیرایہ کام کی عادت کی مجبوری ہے۔ سوال یہ ہے کہ کام کی اس عادت کے علاوہ پولھو رام میں اور کوئی چیز تھی کیوں نہیں۔

البتہ بیدی نے تو کام عبادت ہے مقولے کو پولھو رام کی شخصیت کا جزو بنا کر انگریزی میں کہیں تو پروٹسٹنٹ اخلاقیات کو اور ہندوستانی میں کہیں تو ایک سنساری سنسکاری دنیادار آدمی کی کامیاب بھری پری زندگی کو آئیڈیل کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس نے محنت اور تن دہی سے ملازمت کی۔ کم تنخواہ میں پورے کنبہ کی کفالت کی۔ اپنا ذاتی گھر بنایا۔ بچے جوان ہوئے۔ ان کی شادیاں کیں اور انھیں ٹھکانے لگایا۔ اسی لئے ۳۳ سال کی ملازمت کے بعد ریٹائرڈ ہوا تو پورا پریوار اسے ہاتھوں ہاتھ لینے کے لئے تیار تھا۔ بے شک بڑھاپے اور فراغت کی زندگی کے اپنے مسائل ہوتے ہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ پولھو رام ان سے بے خبر ہو۔

> ''اب جب کہ وہ نوکری سے فارغ ہو چکا ہے۔ وہ صبح و شام ٹھاکروں کے سامنے کھڑتالیں بجایا کرے گا اور برہمانند کے بھجن بھی گائے گا۔ ۳۳ برس کی طویل ملازمت میں پوجا پاٹ کی فرصت ہی کہاں تھی۔''

''غلامی'' زندگی کی بے بضاعتی کا افسانہ نہیں جس کی مثال مثلاً ''رحمن کے جوتے'' میں ملتی ہے۔ اور زندگی کی بے بضاعتی اور رائگانی کے لئے کردار کی زندگی کافی ہے۔ اس کی شخصیت کا ہونا ضروری نہیں۔ چنانچہ بیدی نے رحمن کو شخصیت عطا نہیں کی لیکن کھوکھلا پن دکھانے کے لئے

پلہورام کو دی ہے۔ ظاہر میں پلہورام کی شخصیت فرض شناس، وفا شعار، محنت کش اور دفتری اور خاندانی سطح پر ذمہ دار آدمی کی ہے۔ لیکن باطنی طور پر وہ کھوکھلی ہے۔ اس میں احساس کی کوئی آنچ نہیں۔ فکر کی کوئی چنگاری نہیں۔ جذبے کی کوئی گہرائی نہیں۔ ارمان کی کوئی لہر نہیں۔ اس خلا کو صرف کام کام کام اور مسلسل کام ہی بھر سکتا ہے۔ کام نہ ہو تو اندر خلا ہی خلا ہے۔ ایک کام کرنے والے آدمی کا کردار ہی اس کی ذات بن گیا ہے اور ذات کے اپنے کوئی تقاضے، کوئی خواب، کوئی آرزومندی، کوئی بے قراری اور غیر اطمینانی نہیں رہتی۔ سوائے غلام ہونے کے غلامی میں اپنی ذات کی کوئی شناخت نہیں رہتی۔ پلہورام کی کوئی ذاتی رگ نہیں۔ رگ و ریشے بجلی کے دو تار بن گئے ہیں جو دو کو چلاتے ہیں۔ غلامی کی انتہا یہی ہے کہ آدمی اپنی قوت ارادی، اپنے جذباتی دھاروں، اپنی بنیادی ترجیحات سے محروم ہو کر ایک آرگنزم کے طور پر ختم ہو کر ایک میکنزم میں بدل جائے۔ بیدی اس فرق کو اس طرح بیان کرتے ہیں۔

> "اس کی آنکھوں کے سامنے پرندے سارا دن شہر اور اس کے مضافات میں دانہ دنکا چگنے کے بعد عقل حیوانی سے گھر کی جانب بے تحاشا کھنچے جاتے ہوئے دکھائی دیتے تھے۔ لیکن پلہورام نے اپنے تمام قدرتی احساسات کو غیر قدرتی ضرورتوں کے تابع کر دیا تھا۔ اور اس میں گھر جانے کی قدرتی حس مر چکی تھی۔
>
> "............ اور گھر کی سمت چل دیتا۔ اور دفتر سے گھر جانے کی بجائے اسے یوں محسوس ہوتا جیسے کوئی گھر سے دفتر جا رہا ہے۔"

یہاں ایک باریک نکتہ یہ بھی ہے کہ عموماً آدمی گھر کے جھگڑوں یا زندگی کی بے کیفی سے اکتا کر دفتر کے کام میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ لیکن دفتر کو پناہ گاہ بنانے والا فرار کا یہ عنصر افسانہ میں راہ پا جاتا تو کام ایک وردان بنتا۔ جو افسانہ کے اس بنیادی منشا کے خلاف جاتا کہ دفتر کا کام تو ایک کھوکھلی شخصیت کی نفسیاتی ضرورت ہے۔ پلہورام میں جس چیز کی کمی ہے وہ ولولۂ حیات، احساس حسن اور لطافت جذبات کی ہے۔ اس کے یہاں نہ احساس نشاط ہے نہ احساس غم۔ نہ شہر آرزو کے ہنگامے ہیں اور نہ امید و بیم کی کشمکش۔ نہ دل آوری نہ دردمندی۔ ایسے لوگ دنیا میں ہزاروں کی تعداد میں ملیں گے۔ لیکن چونکہ ہم آدمی کو اس کی سماجی شخصیت کے طور پر جاننے کے عادی ہیں اس لئے ہم نہیں

جان پاتے کہ بظاہر دنیاوی کامیابی کی حامل شخصیت اندر سے خالی ہے۔ محض چھچھلی سطح پر جی رہی ہے اور ان لمحات سے محروم ہے جن میں آدمی زندگی کے غم ونشاط کا شدید ترین سطح پر تجربہ کرتا ہے۔

اس افسانہ کو ہستی کے پیچھے رہی نیستی کے طور پر دیکھنے کی وجودی فلسفیانہ ترغیب زیادہ ہوتی لیکن غلط ہوگی۔ سارتر کا ایک کردار ایک شراب فروش کو دیکھتا ہے جو گاہکوں کو شراب دیتا ہے۔ اور ان سے باتیں کرتا ہے۔ کردار سوچتا ہے کہ اس شراب فروش کی ظاہری شخصیت کے پیچھے کیا ہے جب وہ شراب فروش نہیں رہتا تو کیا رہتا ہے۔ نیستی ہی نیستی۔ کردار کو اس تصور ہی سے ہول آتا ہے کہ اس کی شخصیت کے پیچھے کہیں نیستی ہی کا خلا نہ ہو۔ اس طرح وجودی نقطہ نظر سے ہر آدمی اس دنیا میں ایک رول ادا کرتا ہے۔ اور اس کے پیچھے نیستی ہی نیستی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ انسان کا یہ وجودی نقطہ نظر صحیح ہے یا غلط، عرض یہ کرنا ہے کہ ''خالی'' میں بیدی وجودی خلا کو بتانا نہیں چاہتے تھے۔ بیدی کا زندگی کا تجربہ اور فلسفہ وجودیوں سے مختلف ہے ان کا تصور زندگی پرنشاط اور قوت حیات کی سرشاریوں سے مالا مال ہے۔ قوت حیات کی سرشاری کو محسوس نہ کرنا ان کے نزدیک سب سے بڑا گناہ ہے۔ کم سطح پر ہی سہی اس کا احساس آدمی کو ہونا چاہئے کیونکہ یہی احساس اسے حسن فطرت کا رازداں بناتا ہے۔ جنس اور رومان، اور انسانی تعلقات اور آرٹ اور تہذیب کے مظاہر سے لطف اندوز ہونے کے آداب سکھاتا ہے۔ آدمی کو چاہئے کہ وہ احساسات کو تند تیز اور جذبات کو ترو تازہ رکھے۔ پلھورام کی زندگی میں حقیقی جذبہ کا فقدان ہے۔ اس موقعہ پر پلھورام کا مقابلہ ''من کی من میں'' کے مادھو سے بے محل نہ ہوگا۔ مادھو بھی کام کرتا ہے۔ اپنا بھی اور دوسروں کا بھی۔ لیکن یہ کام کبھی اندورونی خلا کو پر کرنے کے لئے نہیں بلکہ کسی ضرورت مند دکھیاری کے کام آنے کے انسانی جذبہ کے تحت ہوتا ہے۔ ظاہر میں تو مادھو کی شخصیت پلھورام سے بھی زیادہ بے رنگ اور سپاٹ ہے۔ اس حد تک کہ گاؤں میں لوگ اسے ''کیوں بھائی مادھو من کی من میں رہی'' کہہ کر اسے چڑاتے ہیں۔ لیکن اس کی ذات ہمدردی کے جذبات کا تلاطم خیز سمندر ہے۔ اس سے کسی کے دکھ دیکھے نہیں جاتے۔ پھر سیدھا سادا مادھو ایک گیانی کی طرح زندگی میں چھپے دکھ کے تاریک سایوں کو، انسان میں مردانہ عنصر کے کٹھورپن اور زنانہ عنصر کی نرمی اور ملائمت کے اسرار کو سمجھتا ہے۔ کام تو ''کوارنٹین'' کا بھارگو بھی کرتا ہے اور ایک خبطی کی طرح کرتا ہے لیکن ایک ایسی مہاماری کے دنوں میں جب کہ خدمت خلق کے بڑے سے بڑے دعوے دار بھی بھاگ کھڑے ہوں۔ کام

تو ہمیں بھی کرتا ہے اپنی ذات کے خلا سے بھاگ کر ہمیں ہم کاؤں کی گوریوں تک بلاوے پرواز کی ذات سادہ کاؤں سے آتی کی ہے ہمیں اندرون تو کاؤں کی گوریوں کی طرف اپنی اپنی کشش سے مسحور ہے۔

عام طور پر کلرک کی زندگی طنز کا ہدف رہی ہے لیکن بیدی کلرک کی ''مضحک'' زندگی سے دلی ہمدردی رکھتے ہیں۔ اسی لئے رام کوٹ میں تو ایک تنگ دست کلرک کی زندگی والی رومانی کیفیتوں سے بھر دیتے ہیں کہ تنگ دستی کے ویرانوں میں بہاروں کے رنگ بکھر گئے ہیں۔ پلہورام رام کوٹ سے کہیں زیادہ خوش حال ہے۔ لیکن رام کوٹ کے ہونٹوں کی ان مسکراہٹوں میں جو زندگی سے رغبت ہیں وہ پلہورام کے مطمئن چہرے پر نظر نہیں آتے۔ یہ فرق زندگی کے غم و نشاط کو شدید طور پر محسوس کرنے کا ہے جو ایک کھوکھلے اور بھرے پرے آدمی کے تضاد کو ظاہر کرتا ہے۔

ظاہر ہے یہ تضاد فنکارانہ نقطۂ نظر کے لئے ایک پرخطر چیلنج بن سکتا تھا۔ رام کوٹ کو ہم افسانہ نگاری کا افسانہ کہہ سکتے ہیں یعنی رام کوٹ کا کلرک افسانہ نگار کی رومانی اور جمالیاتی شخصیت کا عکس ہے اگر افسانہ نگار بطور راوی کے اپنی بھی رومانی اور جمالیاتی شخصیت برقرار رکھتا تو پلہورام کی بے کیف اور بے رنگ زندگی کی پیش کش میں طنز اور مضحکہ خیزی کا عنصر پیدا ہو جاتا جس سے المناکی اور ہولناکی کا وہ منظر سامنے نہ آپاتا جو بظاہر بھری پری لیکن بہ باطن خالی زندگی کے تضاد کو نمایاں کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہے کہ ''غلامی'' طنز کے شائبہ کے بغیر بے حد خوش طبعی سے لکھا ہوا افسانہ ہے۔ افسانہ کے آخر میں پلہورام پر دمہ کا دورہ پڑنے پر پبلک کے آدمی کا یہ جملہ کہ ''ڈاک خانہ کیوں نہیں اس غریب بوڑھے کو پنشن دے دیتا'' طنز کی نہیں IRONY کی عمدہ ترین مثال ہے۔

اس افسانہ میں بیدی ایک اور فنکارانہ لغزش سے بچ گئے ہیں اور وہ ہے ذات کے کھوکھلے پن کو فرد کی تنہائی کے مسئلے سے الجھانے کا۔ بھری پری ذات بھی تنہائی کے مسئلے سے دوچار ہوتی ہے۔ مارسل پروست کا کہنا ہے کہ ایک عام آدمی زندگی کی تگ و دو میں تنہائی اور موت کے مسئلے کو بھلائے رکھتا ہے۔ اسی لئے فرصت اعصابی انتشار کا پیش خیمہ شمار کی جاتی ہے۔ کام میں مصروف رہنے کی وجہ سے پلہورام کو تنہائی اور موت کا احساس نہیں ہوتا۔ لیکن کیا ذات کا خالی پن اور احساس تنہائی ایک ہی چیز ہے۔ ہم سر دست اس بحث میں نہ پڑیں اور افسانہ پر نظریں مرکوز رکھیں تو

معلوم ہوگا کہ تنہائی اور موت ان افسانے کے موضوع میں کسی بھی طرح شامل نہیں رہتیں۔ تنہائی پر بیدی کے یہاں کوئی افسانہ نہیں ہے البتہ موت پر ہیں جس کا تذکرہ زیر نظر تصنیف میں شامل ہے۔

بہت سیدھے سادے طریقے سے دیکھنے جائیں تو پلھورام کا مسئلہ ریٹائرمنٹ کے بعد فراغت کے دن کاٹنے کا مسئلہ ہے۔ ان مسائل پر روزانہ اخبارات کے کالموں میں بڑھاپے کے شب و روز اور فرصت کے دن رات اور پت جھڑ کی بہاروں کے عنوانات سے صحافی دل کھول کر لکھتے ہیں۔ اگر ان کی تحریروں سے پلھورام کے مسائل کا حل نکل آتا تو وہ ایک نفسیاتی ٹائپ مترجہ کہ وہ افسانہ میں ہے۔ ایک نفسیاتی کیس بن جاتا اور زندگی کی فلسفیانہ بصیرت سے محروم ہو کر آرٹ کی سطح سے گر کر مسئلہ اور اس کے حل کی سطح پر آ جاتا۔ جن مسائل کے حل کی کنجیاں ماہرین نفسیات اور شاطرین سیاست کی انگلیوں میں ناچتی ہیں ان سے پہلو بچا کر نکل جانے میں آرٹ کی سلامتی ہے۔ اس افسانہ میں تو بیدی یہ بتا رہے ہیں کہ خوش حال پریوار اور سیانی اولاد کے باوجود پلھورام فرصت اور فراغت کے دنوں سے نشاط و مسرت اخذ کرنے کا اہل ہی نہیں رہا۔ غلامی میں آدمی یہ جانے بغیر کہ وہ خوش ہے یا نہیں ایک میکینزم کی طرح ایک ڈھرے پر جیتا چلا جاتا ہے۔ آزادی ایک نیا چیلنج اور نیا خوف لے کر آتی ہے۔ جینے کے نئے چلن تراشنے کی جستجو اور انکشاف۔ نئے مشاغل اور تعلقات قائم کرنے کا چیلنج وہی شخص اٹھا سکتا ہے جس میں احساس جمال اور احساس نشاط زندہ ہو۔ پلھورام نے تو ان احساسات کو شروع جوانی ہی میں مار دیا تھا۔ زندگی کو کھیل نہیں کام سمجھا۔ اور انسان کی تہذیبی سرگرمیوں سے دور ہی گذر گیا۔ محنت اور کام کی پوری پیورٹن اور ایک معنی میں کمیونسٹ اور سرمایہ دارانہ اخلاقیات اس افسانہ کی زد میں ہے۔ یہ اخلاقیات آدمی کو حسن و نشاط کی قیمت پر ترقی کوش، کامیاب اور مادہ پرست زندگی کے خواب دکھاتی ہے۔ کیا سبب ہے کہ آدمی سب کچھ حاصل کرنے کے باوصف اپنے اندر کے خالی پن کو بھر نہیں پاتا اور پورے معاشرے کو منشیات جنسی انارکی، تشدد اور جنگ، نفرت اور فاشزم کا جوہڑ بنا دیتا ہے۔

⁂

وہ بڈھا

پلیدرام اور وہ بڈھا میں پہلا فرق تو طبقاتی ہے۔ پلیدرام نچلے درمیانی طبقے سے تعلق رکھتا ہے جب کہ وہ بڈھا اونچے درمیانی طبقہ کا ایک دولت مند فرد ہے۔ مغرب میں بھی دولت مند طبقوں خصوصاً اشرافیہ طبقہ کی اخلاقیات کو درمیانی طبقہ جو چھوٹے دکانداروں اور چھوٹی بورژوازی پر مشتمل تھا اچھی نظر سے نہیں دیکھتا تھا۔ درمیانی طبقہ محنت کفایت شعاری اور اخلاقی ضبط کی پرستش اور پیوریٹن تعلیمات کے زیر اثر تھا۔ یہ بات غلط نہیں ہے کہ ناول ہی بورژوازی طبقہ کی ترقی پسند زندگی کی ترجمانی کے لئے بے حد کارآمد ذریعہ ثابت ہوا اشرافیہ کی پرتکلف زندگی پر تضحیک ہو اور ہجویہ اور چٹخارے دار گفتگو اور زیرک حاضر جوابی کا حق جس طرح ڈراما اور وہ بھی خصوصاً ریسٹوریشن دور کا اور بعد میں [illegible] ملکہ کا ڈراما — یعنی COMEDY OF MANNERS بجا لا کر سکتا تھا۔ ناول کے حیطۂ اختیار میں نہیں تھا۔ چنانچہ ناول کا وجود بڑی حد تک متوسط طبقہ اور اس کی پرستش کے ETHOS سے رہا ہے۔

ہمارے یہاں ناولوں پر جو کچھ بھی اب تحقیق ہوا اس کی حیثیت اور اہمیت مغلیہ دور کی جگمگاتی ہوئی جیبی ساتی قلموں سے زیادہ نہیں۔ لیکن درمیانہ طبقہ کی ڈپٹی نذیر احمد کی اخلاقیات کو تو اردو فکشن نے ڈپٹی صاحب سے آگے چلنے ہی نہیں دیا۔ بیدی منٹو عصمت اور کرشن چندر کی نسل نے دقیانوسیت اور رجعت پسندی کے خلاف بغاوت کی اور انسانی خصوصاً جنسی مسرت کی طرف ایک نئے ذہن کی رومانوی آزاد روی کے شکاروں سے جگمگاتے ایسے افسانوں کی سوغات لے کر آئے جنھوں نے ہمارے روایتی تنقیدی پیمانوں کی بنیادیں ہلا دیں۔ لہٰذا پلیدرام کی سمائی نذیر احمد کے مہمان خانہ میں ممکن ہے لیکن "وہ بڈھا" جسے ہم خوف چاہت اور حیرت سے دیکھتے ہیں اس کے لئے ہمیں ہمارے ذہنی مہمان خانہ کے کواڑ وا کرنے کے لئے اس اندرونی طاقت کی

ضرورت ہے جو بیدی اور منٹو کی کشادہ اخلاقیات اور ایک کھلے تمدن کے آزادانہ مشاغل اور شغلوں کی زائیدہ ہے۔

''وہ بڈھا احساسِ حسن، رومانیت اور مسرت کی قدروں کا اثبات کرتا ہے۔ جنس جو بڈھے کی جوانی میں تحسین و تخیل تجربہ رہی ہوگی، اب بڑھاپے میں مضمحل قویٰ کی ہوس رانی بنے بنا ایک ایسے احساسِ حسن میں ڈھل جاتی ہے جس میں نظر عورت کو جنسی معروض کے طور پر دیکھنے کی بجائے زندگی کو جنم دینے والی قدرت کے ایک حیرت انگیز اور خوبصورت معجزہ کے طور پر دیکھتی ہے۔ ایک خوبصورت لڑکی پر بڈھے کی نظر پڑتی ہے تو وہ اس کے حسن سے مسحور ہو جاتا ہے۔ افسانہ میں بیدی نے کرشمۂ حسن کو ایک معجزہ بنایا ہے۔ اور اسے مرد کی حسن پرستی سے نہایت نازک اور لطیف وصف سے ممیز کیا ہے۔ کیونکہ حسن پرستی خصوصاً بوڑھوں کی حسن پرستی نہایت [illegible] ہے جس کی آڑ میں جنسی طور پر ناکارہ بوڑھے نظر بازی کا کھیل کھیلتے ہیں اور نگاہوں کی ہوس کو جمال پرستی کا نام دیتے ہیں۔ اور لڑکیوں کے حلقوں میں گندے بوڑھوں کے طور پر جانے جاتے ہیں۔

حسن کا تجربہ نہایت شخصی، لمحاتی اور گریزاں ہوتا ہے۔ عورت کے حسن کے تجربہ میں اس کے جسم کو یعنی جنس کو تجربے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ بڈھا لڑکی کے حسن سے مرعوب ہے۔ لیکن اس کے تندرست جسم کو ان دیکھا نہیں کرتا۔ یہاں جنس کی کارفرمائی ہے لیکن جنس کا ارتفاع بھی ہے۔ ایسے ہی خوبصورت اور تندرست جسم ہوتے ہیں جو خوبصورت اور تندرست بچوں کو جنم دیتے ہیں۔ یہی وہ لمحات ہوتے ہیں جن میں تحسینِ حسن کے جذبہ میں بزرگانہ دعاؤں کی برکت شامل ہو جاتی ہے۔

وہ لمحہ جس میں حسن کے اسرار بے نقاب ہوتے ہیں قدرت کا عطیہ ہے اور بار بار ہاتھ نہیں آتا۔ اس لمحہ کو طول دینا حسن کے طلسم کو جنس کی مقناطیسیت میں کھونے کے برابر ہے۔ پھر نظر بے لوث، بے غرض، اور طلسم آشنا نہیں رہتی۔ افسانہ کا سب سے جاندار اور مرکزی کردار وہ بڈھا ہے جس کے نام تک سے ہم واقف نہیں ہوتے۔ لیکن کیسی حیرت کی بات ہے کہ وہ بڈھا افسانہ کے شروع میں کار چلاتا نظر آتا ہے۔ لڑکی کو دیکھتا ہے اور چند جملوں میں اس کے حسن کی تعریف کرتا ہے اور چلا جاتا ہے اور پھر افسانہ کے طویل کینواس پر اس کا نام و نشان نہیں ملتا، اور پھر افسانہ کے آخر میں ایک جملہ کہنے کے لئے آتا ہے اور افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ کہانی لڑکی کی بیان کرتا ہے۔ بوڑھے کی نہیں۔ لیکن افسانہ لکھا گیا ہے بوڑھے کے لئے لڑکی

کے لیے نہیں۔

دوسرا اہم وصف وہ بالائی تجسس اجاگر ہوتا ہے۔ اور جس کے متعلق خود افسانہ نگار نے آپ محسوس کیا ہے یہ ہے کہ وہ ذہن پر اتنا گہرا اثر چھوڑتا ہے۔ فاش حقیقت پسندانہ تجزیہ وہ بڈھے کے بڈھے کی شبیہ سازی میں ایک تازگی کا احساس پیدا کیا ہے۔ یہ تصویر سازی لڑکی کی زبانی کی ہے۔ بڈھا ہم بڈھے کو افسانہ نگار کی نظروں سے نہیں لڑکی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ لڑکی سے بیانیہ میں ذہن کو چھوڑ تحقیق ہے اور جو پیش ہوتی ہے وہی مشاہدہ اور خیالات متوازی چلتے ہیں۔ اس بیانیہ بڈھے کی شخصیت اور لڑکی پر اس کے تاثر کے بیچ جھولتا رہتا ہے۔ اس تجربے کا فائدہ یہ ہوا ہے۔ مشاہدے میں جو بڈھے کی بارعب شخصیت کے بیان میں تجزیہ یا تحسین کا عنصر پیدا ہونے نہیں پایا مثلاً بڈھے کی گفتگو سے جو تاثر لڑکی میں پیدا ہوا ہے اس کے اظہار میں خوف شک جذباتی یا نوشیانہ کچھ چور پن اور حقارت کا رنگ ابھرا ہے۔

> "وہ بہت معتبر اور رعب داب والا آدمی تھا۔ عمر نے جس کے چہرے پر لوڈو کھیلی تھی۔ اس کی ایک آنکھ تھوڑی دبی ہوئی تھی جیسے کبھی اسے لقوہ ہوا ہو۔ لیکن وٹامن بی اور بی کامپلکس کے ٹیکے، غدود لگوا دیے۔ شیر کی چربی سے مالش کرنے یا کبوتر کا خون ملنے سے ٹھیک ہو گیا ہو۔ لیکن پورا نہیں۔ ایسے لوگوں پر بڑا ترس آتا ہے کیونکہ وہ (آنکھ) نہیں مارتے، اس پر بھی پکڑے جاتے ہیں۔ اس بڈھے کے داڑھی تھی جس میں روپے کے برابر ایک سپاٹ سی جگہ تھی۔ ضرور کسی زمانہ میں اس کے وہاں کوئی بڑا سا پھوڑا نکلا ہوگا جو ٹھیک تو ہوگیا لیکن بالوں کو جڑ سے غائب کر گیا۔ اس کی داڑھی سر کے بالوں سے زیادہ سفید تھی، سر کے بال کھچڑی تھے۔

بس لڑکی کے تاثرات اسی طرح بیان ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ایک آنکھ کا دبا ہونا، داڑھی میں روپے کے برابر سپاٹ جگہ ہونا کے ذریعے صلابت کا تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ وٹامن کے ٹیکے تمدنی ترقی اور شیر کی چربی اور کبوتر کا خون میکنزم کے اسرار کا رنگ بھرتے ہیں۔ اس کی بات میں بڑا رعب تھا۔ "رکتے ہی اس نے کہا" سنو"

"میں جو تم سے کہنے جا رہا ہوں اس پہ خفا نہ ہونا" "تم جا رہی
تھیں۔ اور تمہاری یہ ناگن دایاں پاؤں اٹھنے پہ بائیں طرف اور بایاں
اٹھنے پہ دائیں طرف جھوم رہی تھی" "میں نے گاڑی آہستہ کر لی اور پیچھے
سے تمہیں دیکھتا رہا" "تم بہت خوبصورت لڑکی ہو"

"بس وہ ندناتی ہوئی آئی اور پاس سے گذر گئی کہ کار اور اس کے بیچ انچ کا ہی فرق رہ گیا۔ لیکن وہ بڈھا دنیا کی ہر چیز سے بے خبر تھا۔ جانے کن دنیاؤں میں کھویا ہوا تھا۔

تو گویا یہ ہے نظارہ حسن میں محویت کا عالم" بیدی نے بوڑھے کو معتبر اور رعب داب والا آدمی بتایا ہے جو رنگین مزاج دل پھینک بوڑھوں سے مختلف ہے لیکن بیدی یہ بھی نہیں چاہتے تھے۔ کہ اسے حسن ازل کا رازداں ایک رشی یا درشٹا بنا کر پیش کرتے جسے حسن مجازی میں حسن حقیقی کا جلوہ نظر آ جائے۔ حسن کے تجربہ کا یہ موقف انھوں نے اپنے افسانے "ایک باپ بکاؤ ہے" کے لئے اٹھا رکھا ہے۔ "ایک باپ بکاؤ ہے" میں تو گاندھر وداس موسیقار ہے یعنی تخلیقی فنکار جس کی آواز کے اتار چڑھاؤ میں کائناتی طاقتوں کے سازینہ کی گونج ہے۔ موسیقی تمام فنون میں سب سے زیادہ وجدانی روحانی اور ماورائی فن ہے۔ چنانچہ گاندھر وداس کے بیان میں بیدی بڑی آسانی سے حقیقت کی سطح چھوڑ کر تصوف کے تجربے کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں اور گاندھر وداس کو قدرت کے اسرار کا رازداں بتاتے ہیں جس کے سامنے پرکرتی اپنا حسن بے نقاب کرتی ہے اور گاندھر وداس اسے آنکھ بھی مار دیتا ہے۔

بے شک "وہ بڈھا" جتنا نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ بڑا اور گہرا ہے لیکن اس افسانہ میں بیدی معمولی میں غیر معمولی کا عنصر دیکھنے کے باوصف افسانہ میں متصوفانہ آہنگ پیدا نہیں کرتے۔ وہ افسانہ کی حقیقت پسندانہ سطح کو چھوڑتے نہیں جس سے افسانہ میں انسانی ڈرامے کا تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ اگر لڑکی کا تاثر محض اس کے حسن کی تعریف یا آشیر باد کا ہوتا تو بوڑھے کی ملاقات ایک خوشگوار یاد کا نقش بن کر ذہن پر ثبت ہو جاتی۔ لیکن لڑکی اس واقعہ کا ذکر اپنی ماں سے کرتی ہے اور پھر بھول جاتی ہے۔ لڑکی کی بھناہٹ کی وجہ بوڑھے کا وہ مذاق ہے جو وہ اس کے پیٹ کی طرف دیکھ کر کرتا ہے۔ دراصل اسی مذاق میں لڑکی کے حسن کا راز بھی ہے کیونکہ جنس یہاں قدرت کے پیچیدہ تخلیقی نظام کا ایک حربہ بن گئی ہے۔ بوڑھا کہتا ہے۔

"تم جانتی ہو آج کل یہاں چور آئے ہوئے ہیں —— جو

بچیوں کو بچا کر لے جاتے ہیں، آنکھیں بے ہوش کرکے ایک کوٹھڑی میں
ڈال دیتے ہیں۔ جہاں ایک وقت میں چار چار پانچ پانچ۔

بڈھا اس جملے سے مذاق میں حسنِ ازلی عورت کی تخلیقی قوت کا مظہر بن گیا ہے۔ اس چھوٹی سی بات کے پیچھے ایک وسیع احساس کارفرما ہے کہ تمہارا یہ حسن تم پر ختم ہوتا ہے اور دعا جب تک اس حسن کی تکمیل پر رہتی ہے تو حسن کی قدر کا ایک تاثر رہتی ہے۔ البتہ جب لڑکی بڑی ہے تو بچوں کی ماں بن جاتی ہے، اس لڑکی میں ہوئی کی دیومالائی معصوم ہوتی ہے۔ بڈھے کو جو بات آدمی یا شی ہوتی کا روپ دینے کے لئے بیوی نے دعا و مذاق میں ڈال دی۔ لیکن دعا کیا احساس تخلیق سے پیدا نہیں؟ انسانی تکمیل پر جوان لڑکی کے حسن کا تاثر مکمل طور پر ختم نہیں ہوتا تو بڑھاپے میں وہ دوبارہ مکمل طور پر ہو جاتی ہے۔ لیکن بڈھے میں وہ جذبہ والہانہ نہیں ہے جو اپنی سمجھ میں آتا ہے۔ لڑکی اس کے لئے جنسی معروض نہیں لیکن وہ حسن جنس اور تخلیق کا ایک لازوال تجربہ ہے۔ اس طرح دیکھیے تو یہ افسانہ SACRED اور PROFANE کے درمیان فاصلوں میں حرکت کرتا نظر آتا ہے۔

"کوٹھری" جس میں چار چار پانچ پانچ —— جبھی
میں نے خود بھی اپنے بچے کی طرف دیکھا اور تبھی —— میں ایک دم جل اٹھی
—— پاپی کمینہ شرم نہ آئی اسے —— میں اس کی پوتی نہیں تو بیٹی کی عمر کی تو
ہوں اور یہ مجھ سے ایسی باتیں کر گیا۔"

لڑکی کا ردعمل بالکل فطری ہے۔ اگر وہ بڈھے کی باتوں کا رمز نہیں سمجھ پائی تو اس میں کوئی تعجب نہیں۔ بڈھے کی باتیں اتنی واشگاف طور پر جنسی ہیں کہ عارفانہ رمزیت بے عزتی کے احساس میں گم ہو جاتی ہے۔ "ایک بے عزتی کے احساس سے میری آنکھوں میں آنسو امڈ آئے۔ میں کیا ایک اچھے گھر کی لڑکی دکھائی نہیں دیتی۔"

بڈھے کی بات PROFANE تھی لیکن اس کا رمز SACRED تھا۔ اچھے گھر کا سوال کیا ہے۔ بڈھے کو تو لڑکی میں ازلی عورت کا روپ ہی دکھائی دیا تھا۔ بہت سوں کو تو لڑکی بھی نظر نہیں آتی۔ "سامنے سے پوار کالج کے کچھ لڑکے گاتے سیٹیاں بجاتے ہوئے گزر گئے۔ انھوں نے تو ایک نظر بھی میری طرف نہ دیکھا مگر یہ بڈھا!"

بڈھے کی نظر کے سبب لڑکی میں بدن کا احساس آہستہ آہستہ جاگتا ہے۔ ''وہاں سے نیچے نظر گئی تو پھر مجھے اس کی چار چار پانچ پانچ بچوں والی بات یاد آگئی اور میرے کانوں کی لویں تک گرم ہونے لگیں۔ وہاں کوئی نہیں تھا۔ پھر میں کس سے شرما رہی تھی۔ ہوسکتا ہے بدن کا کچھ حصہ جسے لڑکیاں پسند نہیں کرتیں مردوں کو اچھا لگتا ہے۔''

یہ جنسیت اس لئے ضروری ہے کہ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی۔ اس جنسیت ہی سے رفعت پیدا ہوتی ہے۔ عورت کا کوئی بھی روپ ہو بیدی اس میں ازلی عورت کے آدرش کی چھاپ یا اس کا رنگ ضرور رکھتے ہیں۔ کان کی لویں سرخ ہونے سے لے کر رشتوں ناتوں، ماں باپ، بچے، مرد، بوڑھے، جوان اور بچوں کی بڑبونگ میں سانس لینے والی لڑکی کی اپنی جنسیت کی الگ سے پہچان میں سوشیالوجی اور بایولوجی کی باہم پیکار اور ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہونے کی مسلسل کوشش کے درمیان لڑکی میں اپنے جسم کا احساس پیدا ہوتا ہے جو شعور ذات کا پہلا زینہ ہے۔ لیکن ہر لڑکی اس زینہ پر قدم نہیں رکھ سکتی کیونکہ عورت کے لئے سماجی پابندیاں سخت گیر ہیں۔ شعور ذات کا احساس تانیثی تحریک اور ادب کی بنیاد ہے لیکن اس افسانہ میں بیدی کا سروکار تانیثی تصورات سے نہیں بلکہ مرد اور عورت کے رشتہ کی اس اصلیت کو پانے میں ہے جس کی گمبھیرتا اور تقدس آج کے نراجی، کھلنڈرے، آزاد اور غیر ذمہ دار جنس زدہ تمدن میں کھوگئی ہے۔ اس تھیم کی بہترین ترجمانی نباکوف کی ناول لولیتا میں ہوتی ہے۔ شعوری سطح پر لڑکی بوڑھے کی عارفانہ شخصیت سمجھ نہیں پاتی تو یہ شخصیت لاشعوری خواب آفرینی کے ذریعہ اس پر منکشف ہوتی ہے۔ لیکن خواب تو خواب ہی کی طرح بھلا دیا جاتا ہے۔ دوستوئسکی کے خوابوں کی طرح یہ خواب بھی فنکارانہ تخیل کا ایک تخلیقی کرشمہ ہے۔ لڑکی کو نیند نہیں آتی اس لئے وہ بھیڑیں گننے کا نسخہ آزماتی ہے۔

> ''پھر جیسے سب صاف ہوگیا۔ اب سامنے ایک چٹیل سا میدان تھا جس میں کوئی ولی اوتار بھیڑیں چرا رہا تھا۔ وہ بش شرٹ پہنے ہوئے تھا۔ تندرست، مضبوط اور خوبصورت۔ ایک لاابالی پن میں اس نے شرٹ کے بٹن کھول رکھے تھے۔ اور چھاتی کے بال سامنے اور صاف نظر آرہے تھے۔ جن میں سر رکھ کر اپنے دکھڑے رونے میں مزا آتا ہے۔ وہ بھیڑیں کیوں چرا رہا تھا۔ اب بھی مجھے یاد ہے۔ وہ بھیڑیں گنتی میں تہتر تھیں۔

ہیں سو گئی۔

خواب بھلے جلا دیئے جائیں لیکن خواب اپنا کام کرتے ہیں۔ اب لڑکی کو ہندوستانی فلموں کے ہیرو ہی دکھائی دیتے ہیں۔ بیدی جنس کی کھلنڈرے پن اور اس لیلا اور کریڈا میں فرق کرتے ہیں جو پرش اور پرکرتی کے بیچ جاری ہے۔ ہند پاکستان کے بیچ ہاکی میچ ہو رہا ہے۔ ہندوستانی ٹیم میں ایک سٹینڈ بائی تھا۔ جو سب سے زیادہ خوبصورت اور گبرو جوان تھا۔ لڑکی اس سے آٹوگراف لیتی ہے اور اسے چائے کی دعوت دیتی ہے۔ دونوں گیلارڈ ریسٹورینٹ میں ملتے ہیں۔

> "لیکن اس کے بعد وہ سب کی نظریں بچا کر اپنا ہاتھ میرے شریر کے اس حصے پر دوڑانے لگا جہاں عورت مرد سے جدا ہونے لگتی ہے۔ میرے تن بدن میں کوئی آگ سی لپک آئی اور آنکھوں سے چنگاریاں چھوٹنے لگیں — نفرت کی، محبت کی — وہ مجھے عورت کو بالکل غلط سمجھ گیا تھا۔ جو ذرا سے پر تو آتی ہے مگر سیدھے نہیں۔ اس کی تو گالی بھی سیدھی نہیں ہوتی بے حیا مرد کی گالی کی طرح۔ اس کا سب کچھ گول گول ہوتا ہے نیم حائل۔ روشنی سے وہ گھبراتی ہے۔ اندھیرے سے اسے ڈر لگتا ہے۔ آخر اندھیرا رہتا ہے۔ نہ ڈر، کیونکہ وہ ان آنکھوں سے پرے، ان روشنیوں سے پرے ایک ایسی دنیا میں ہوتی ہے جو باطنوں کی دنیا، یوگ کی دنیا ہوتی ہے۔ جسے آنکھوں کے بیچ کی تیسری آنکھ ہی ٹٹول سکتی ہے۔

آگ اور چنگاریاں، روشنی اور اندھیرے، گول گول اور سیدھے پن نفرت اور محبت، ڈر اور گھبراہٹ وہ باہمی متضاد اور متصادم نیز مبہم اور ناقابل فہم احساسات ہیں جو جسم میں جنس کی پر اسرار جبلت کا دھندلا سا خاکہ پیش کرتے ہیں، جسے ہاکی کا کھلاڑی محض ہاتھوں کا ایک سیدھا سادا کھیل سمجھتا ہے۔ بیدی کے یہاں عورت مرد کا رشتہ یعنی جنس بڑی کائناتی طاقتوں سے جڑا ہوا ہے اور اس کے جزوی عرفان کے لئے بھی تیسری آنکھ ضروری ہے، جو بڈھے کے پاس تھی لڑکی کے پاس بھی ہے، لیکن ہاکی کے کھلاڑی کے پاس نہیں۔ "اسٹینڈ بائی جو زندگی بھر اسٹینڈ بائی ہی رہے گا کبھی نہ کھیلے گا۔ اسے کھیل آتا ہی نہیں۔ اس میں صبر ہی نہیں۔ مجھے اس پر ترس آنے لگا۔"

پھر لڑکی کی شادی طے ہوتی ہے۔ لڑکا لڑکی کو دیکھنے آتا ہے۔ سمارٹ اور چمکدار شخصیت

سے مقابلے میں، بیدی مرد کو بھولے ناتھ کے طور پر دیکھنا پسند کرتے ہیں۔

''اس نے صرف مسرت ہی نہ لی تھی آرام بھی کیا تھا۔ مضبوط دانتوں کی بیڑ ھ جیسے بے شمار گنے چوسے ہوں، گاجر مولیاں کھائی ہوں کچے شلغم بھی — میں حیران ہوئی کیونکہ وہ بھی ایسا ہی تھا جیسے میرے بابا — ماں کے سامنے — لیکن ایسا تو بہت بعد میں ہوتا ہے۔ یہ شروع ہی میں ایسا ہے۔

لڑکی کی شادی اسی لڑکے سے ہوتی ہے۔ وہ سسرال کی چوکھٹ پر قدم رکھتی ہے۔

''سب میرے سواگت کے لئے کھڑے تھے۔ گھر کی عورتیں مرد — بچوں کی ہنسی سنائی دے رہی تھی۔ اور وہ مجھے گھونگھٹ میں سے دھندلے دکھائی دے رہے تھے۔'' گھونگھٹ اور بچوں کے اس رشتہ میں جنس کی تخلیقی رعنائی صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ پھر ساس بہو کو سسر کے پاؤں چھونے کے لئے کمرے میں لے جاتی ہے۔ لڑکی چرنوں کو ہاتھ لگاتی ہے۔ وہ سر پر ہاتھ رکھتے ہیں۔ اور کہتے ہیں۔ ''سو تم —— آ گئیں بیٹی۔''

اور یہ اسی بوڑھے کی آواز ہے۔ صرف چار لفظوں میں افسانہ نگار نے کیا ڈراما پیدا کیا ہے۔ معنی کے کنول ہیں جو ان لفظوں کی پنکھڑیوں سے ٹوٹ کر گرتے ہیں۔ اب پورے جمال کے ساتھ مرد عارف کا اندرونی روپ ظاہر ہوتا ہے۔ وہ جو اپنے شباب میں لڑکی کا فریفتہ ہوتا، بڑھاپے میں یہی فریفتگی بیٹے کے وجود میں توسیع پاتی ہے۔ آرزومندی شخصی بننے کی بجائے پوری کائنات میں جاری وساری تخلیق کے دھارے کی وہ لہر بنتی ہے جس کے مظاہر بیٹا اور بہو اور ان کے ہونے والے بچے اور بچوں کے بچے ہیں۔ سنسار کی اس لیلا میں اس بوڑھے نے کچھ بھی مانگے بغیر ایک چوکھے تن اور من کا لڑکا دیا اور اسے اپنی بیٹی بنایا۔ ''میں نے تھوڑا چونک کر اس آواز کے مالک کی طرف دیکھا اور ایک بار پھر ان کے قدموں پر سر رکھ دیا۔ کچھ اور بھی آنسو ہوتے تو میں ان قدموں کو دھو دھو کر پیتی۔ افسانہ کے آخر میں بھی بوڑھا۔ جو لڑکی کے خواب کا ولی یا اوتار ہے اور بش شرٹ پہنے بھیڑیں چراتا ہے۔ شادی کے اس تمام ہنگامے میں بھی جو اسی کا برپا کیا ہوا ہے، خلوت نشین ہے۔ محبت اور شفقت، حسن ونشاط اور ذہن کی کنج اوستھا کا سا کثیر روپ! اور کتنا مختلف ہے ان لوگوں سے جو بیدی کے افسانے ''اولاش'' اور ''دیوالہ'' میں لڑکی کو نہیں جہیز کو دیکھتے ہیں۔

⁂

○ مکتی بودھ

مکتی بودھ ایک ایسا سمندر ہے جس میں مختلف دھارے آکر مل گئے ہیں اور یہ دھارے ہی اپنی کامیابی اور ناکامی، عروج و زوال، دولت مندی اور تنگ دستی، خود غرضی اور چال بازی کی ایک کہانی ہے۔ ظاہر ہے ایسی کہانی فلمی دنیا میں ہی جنم لے سکتی ہے کیونکہ فلمی دنیا میں آرٹ اور تجارت، تخلیق اور صنعت گری، حسن اور دولت کی فراوانی اور دونوں کے بے دریغ استعمال اور دونوں کے زوال اور زیاں کے ایسے واقعات رونما ہوتے ہیں کہ آدمی چکرا جاتا ہے۔ عقل کام نہیں کرتی اور یہ بات اتنی ہی سیدھی ہوتی ہے کہ ان کے متعلق آپ کسی بھی طرح بات کیجئے، بے تکی ہی لگے گی۔

افسانہ کا یہ میلیو اور مواد بیدی کی اپنی منفرد ظرافت کے لئے بے حد سازگار ہے اور حقیقت یہ ہے کہ یہ افسانہ صرف بیدی ہی لکھ سکتے تھے۔ مثلاً افسانہ کا پہلا ہی جملہ دیکھئے بیدی بالکل بے تکی بات کہہ رہے ہیں لیکن قول محال کی مانند اس میں سچائی ہے۔ اس جملے میں لفظ قصور اور چل گئی کو انڈر لائن کیجئے اور پھر پڑھئے۔

”یقین مانئے اس میں نندلال کا ذرا بھی قصور نہ تھا۔ وہ کیا کرتا۔ اس کی فلم امبکا چل گئی تھی۔“

امبکا جیسی فلم کے چل جانے پر اور اس کے بعد نندلال کے کروڑوں میں نہانے پر اس جملے سے بہتر انداز میں تبصرہ ممکن نہیں۔ یہ جملہ لکھنے کے بعد خود بیدی بڑبڑا جاتے ہیں۔ چنانچہ وہ فوراً ہی لکھتے ہیں۔ ”میں بھی حد ہوں جو ہندی فلم کے سلسلے میں منطق کی بات کرنے جا رہا ہوں۔ اس پر میں کہونگا کہ جس منطق سے ہندی فلم فیل ہوتی ہے اسی سے چل بھی جاتی ہے۔ جیسے اسے ضد ہو جاتی ہے چلنے یا نہ چلنے کی۔ ایسی ہی ضد میں نندلال کی پہلی دو فلمیں پٹ گئی تھیں۔ حالانکہ ان میں سے ایک میں ہیروئن اسٹوڈیو کی برسات میں بھیگی بھی تھی۔ اور دوسری فلم میں ہیرو نے خالی

ہاتھوں، گلدانوں، صوفے کی ٹانگوں، لیمپ شیڈ، شین ڈیلیر کی زنجیروں اور جانے کن کن ہتھیاروں سے کاؤبوائے ولین اور ان کے درجن بھر ساتھیوں کو فراش کر دیا تھا۔“

بس ایسے ہی جملوں سے پورا افسانہ بھرا پڑا ہے۔ اس افسانہ کو ہم اردو کے بہترین مزاحیہ افسانوں میں شمار کر سکتے ہیں لیکن مزاح افسانے میں تاریک بھی ہو جاتا ہے اور مکتی بودھ سے دکھ، بیماری، اور کس مپرسی کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ اس طرح افسانہ طربیہ سے المیہ اور المیہ سے تخلیقی جوہر کی بازیافت پر منتج ہوتا ہے۔ مکتی بودھ موسیقار ہے۔ لیکن جیسا کہ فلمی دنیا میں ہوتا ہے اب اس کے نغمیت کی کوئی مانگ نہیں۔ بڑا پیغمبری وقت پڑا ہے۔ اس پر قرض اتنا ہو گیا ہے کہ حرمت فرنیچر کے نیلام ہونے کی انی پر ہے۔

ایسے گھور نراشا کے وقت میں اس کی آس بندھاتا ہے ہیرالال جو فلموں میں سیٹھ بننے آیا تھا۔ اس کا رنگ کھلتا ہوا تھا۔ اور سرخ بھی۔ گول چہرے کو لمبی قلموں نے فلینک کر رکھا تھا ایسا معلوم ہوتا تھا۔ جیسے وہ راج بھون ہے جس کے پھاٹک پر گارڈ ہاتھوں میں بندوق لئے کھڑے ہیں۔ ہیرالال کی بھی انٹری فلم جگت میں آبائی جائداد کو بیچ کر آنے سے ہوئی تھی۔ اس نے فلم بنائی اور خدا آپ کا بھلا کرے مار کھائی۔ اس نے اپنی فلم کے لئے ایک بڑے میوزک ڈائریکٹر کو رکھا تھا۔ جس نے ضد پکڑی تھی کہ اس کے میوزک کا پلے بیک سنگر کوئی مقبول اور مشہور آدمی ہی ہوگا۔ ایک خلا اور خوف میں جو ہر آن فلم انڈسٹری کے اذہان کا احاطہ کئے رہتے ہیں۔ بڑے بڑے بھی کسی دوسرے بڑے کے سہارے بڑے بکتے ہیں۔

رہ رہ کر ہیرالال کو مکتی بودھ کی یاد آتی۔ وہ ہوتے تو اس کی یہ درگت نہ ہوتی۔ مکتی بودھ اپنے زمانہ کے ٹاپ کے میوزک ڈائریکٹر تھے۔ کبھی پورے دیش میں ان کی دھنیں گونجتی تھیں۔ لیکن جب چوری یاری رواج ہوئے وہ بچھڑ گئے۔ ان کی غزل تک کا بھیس اب بھی پہاڑی ٹھمک کا ہوتا یا گوڑی پوربی ہوتا حالانکہ آج کا تقاضا تھا کہ سر شوپاں کا ہو دھڑ ہیرن کا اور پاؤں —— کسی کے بھی۔

ہیرالال کا بال قرض میں بندھ گیا تھا۔ کبھی ایک ہاتھی میرے ساتھی کو ہیرا نے فلیٹ لے کر دیا تھا۔ ہیرالال اٹھ آیا۔ لیکن کب تک۔ آخر ایک سہانی صبح ہیرا کے اس پرووے نے اس کا سامان اٹھا کر سڑک پر رکھ دیا جو سامان بھی نہ تھا۔

وہاں راشن کی دکان سے جو ہیرا کا رزق بند ہو گیا تھا اور ابھی امرت شروع بھی نہیں ہوئی تھی تو ہیرا نے نندلال کو آتے جاتے دیکھا۔ یہ "مہاراج" کے انداز میں اس کو نمستے کرتا تھا۔ وہ "شاید" کے انداز میں جواب دیتا تھا۔

کام اس کے پاس آتا ہے جس کے پاس پہلے ہی کام ہو۔ اس نے ہیرا سے یہ جھوٹ بولا تھا۔ پانچ پکچر اس میں چپ ایک دے رہا ہے۔ کوئی شروع نہیں ہوئی کوئی ہو رہی ہے گویا اس سے تین روپے کمائے جن میں سے دو کھوٹے تھے۔ اور ایک چل نہیں رہا تھا۔ اسے تین صرافوں کو دکھایا۔ جن میں سے دو اندھے تھے۔ اور ایک کو دکھائی نہیں دے رہا تھا۔

اب امرت بہت ہو چکی تھی۔ ہیرا کی فلم نے کروڑوں کما کر دیے۔ نندلال بری طرح سے پانچویں دن بھی خوشامدیوں اور طفیلیوں میں گھرا ہوا تھا۔ جیسے ہر امیر آدمی کی بیماری میں ملاقاتی ڈاکٹر حکیم اور وید بن جاتے ہیں ایسے ہی سب لوگ اسے آئندہ کے لئے مشورے دے رہے تھے۔ اگر ناکامی میں نندلال کچھ سوچ بھی سکتا تھا تو اب کامیابی میں وہ بالکل کنفیوز ہو گیا۔

اب افسانہ کا اختتام شروع ہوتا ہے

"دن ابھی شام میں ڈھل نہ پایا تھا کہ نندلال جی کے گھر میں ہیرا نے عشاء کی نماز کی تیاری شروع کر دی۔ اس وقت وہ وضو کر رہا تھا۔ نندلال چونکا۔ "تم مسلمان ہو"

"نہیں تو"

"تو پھر — یہ؟"

"میں سیکھ رہا ہوں نماز کیسے پڑھی جاتی ہے۔

"وہ کس لیے"

"میں ایک مسلم سبجکٹ بنا رہا ہوں نندلال جی۔ اس کا ٹائٹل ہے "سجدہ" — یہ فلم آپ کو بنانی چاہیے۔ آپ جو کسی بات کا فیصلہ نہیں کر پا رہے ہیں۔ آج ہو گیا" بات یہ ہے "امرت" بنانے کے بعد آپ نے پوری ہندو قوم کو رام کر لیا ہے۔ "سجدہ" سے پوری مسلمان قوم کو رحیم کر سکتے ہیں۔ ہیرا کہے جا رہا تھا۔ "مسلمانوں کے اٹھنے بیٹھنے، ان کے کلچر میں وہ بات ہے جو ہندوؤں کو بھی بہت پسند آتی ہے، دیکھو نا بیٹی کیسے باپ کو آداب کہتی ہے اور ساتھ میں ابا حضور بھی۔ سامنے آ کر بھی کتنا خوبصورت پردہ ہے۔ جو آج کے ننگے پن میں کہاں ہے۔ تو امرت کے بعد سجدہ — بیچ میں

نعت قوالی، مشاعرہ کوٹھا۔ غزلیں، چوڑیدار، منقش لگے لہراتے ہوئے دوپٹے اور آخر — پیسا؟

میوزک ڈائریکٹر کے طور پر مکتی بودھ کا نام تجویز ہوا۔ ہیرا نے اپنا نام ہی نہیں لیا کیونکہ جانتا تھا کہ مکتی بودھ آ جائے گا تو وہ خود بھی آ جائے گا۔ لیکن نندلال کا اعتراض تھا کہ ہندو ہونے کے ناتے مکتی بودھ نعت کیسے بنائیں گے۔ پھر پلے بیک سنگر بھی چوٹی کا ہی ہونا چاہئے کیونکہ اردو بھاشا میں ''ک'' دو طرح کے ہوتے ہیں جن میں سے ایک گلے سے نکلتا ہے اور دوسرا — دوسرا معلوم کہاں سے'' ایسے ہی سارا — عرق خشبو ٹھیک سے بولیں تو اتار (عطار) کا ترجمہ بنے گا — ہے تو میرے پاس۔ پر اتنا گاڑھا نہیں ہے — اور ہیرا کانپ گیا۔

اس کے بعد ہم درجا کا دور۔ نندلال کے پاس اور نندلال کے پاس سے پیسا آج آتا ہے اور کل نہیں آتا۔ مکتی بودھ کے قرض خواہ آج آتے ہیں کل آتے ہیں اور روز آتے ہیں۔ آخر کار نالش والے مکتی بودھ کے گھر سے ریڈیوگرام، اسپیکر، ٹیپ ریکارڈ، ہارمونیم، ستار، فرنیچر اور کچھ برتن اٹھا کر لے گئے۔ نندلال کو کلکتہ سے نہ لوٹنا تھا سو نہ لوٹا۔ اب ہیرا بھی مکتی بودھ سے نظریں چرانے لگا۔ اور اس وقت افسانہ میں ایک معنی خیز موڑ آتا ہے۔ مکتی بودھ نے اپنے ایک شاگرد کو بھیج کر استاد کلب علی کا ستار منگوایا جس پر ہاتھ رکھتے ہی وہ سب کچھ بھول گئے۔ بجاتے ہوئے کیسے وہ اس ساز سے لپٹ لپٹ جاتے تھے۔ معلوم ہوتا تھا جیسے ان کے بازوؤں میں کوئی محبوب ہے۔ ایک جھالے کے بعد یکدم مکتی بودھ نے ستار ایک طرف رکھ دیا۔ پھر وہی اپنے آپ پر رحم۔ آخر ایک دن نندلال کلکتے سے آ ہی گیا۔ ہیرالال اسے گھیر گھار کر مکتی بودھ کے گھر لے آیا۔ گھنٹی بجائی بہت دیر تک اندر سے کوئی آواز نہ آئی۔ آخر پتہ چلا کوئی آ رہا ہے۔ دروازہ کھلا تو سامنے بڑھیا تھی جو آنکھیں بچانے کی کوشش کر رہی تھی۔ اس کی آنکھوں میں کانچ تھا۔ سارے چہرے پر چھائیاں پھیلی تھیں۔ اور جھریوں میں کوئی سلٹ جمی تھی جیسے طوفان اور باڑھ کے بعد چھوٹے بڑے ندی نالوں میں جم جاتی ہے۔ ہیرا کے مکتی بودھ کے بارے میں پوچھنے پر بڑھیا بولی ''جانے کہاں کھپ گیا ہے اسے تو موت بھی نہیں آتی۔ کیا کیا ٹونے کئے میں نے۔

تین گھنٹے کے انتظار کے بعد نندلال چیک سمیت لوٹ گئے۔ ہیرا کی حالت ابتر تھی۔ اتنی محنت سے بنائی ہوئی اس کی عمارت ڈھے گئی تھی۔ جس ٹھیکیدار کو اسے بننے کے لئے دیا تھا اس نے سیمنٹ سے زیادہ ریت اس میں ملا دی تھی۔ ہیرا گم سم جا رہا تھا کہ دور سے اس کے کان میں

کوئی دھن سنائی دینے لگی جو بیلو میں بندھی تھی۔ ہیرا نے نندلال سے پوچھا۔ "آپ کو وہ کوئی آواز سنائی نہیں دیتی۔ اس لیمپ پوسٹ کے پیچھے سے جہاں عرب ساگر ہے نندلال نے سننے کی کوشش کی اور بولا۔ نہیں تو — ہاں — نہیں تو۔"

بیلو کی دھن، نعت، عرب ساگر اور گپتی بودھ کا شاید ہم دیوانگی کی حالت میں مر سے باہر رہتے — سنگیت کی تان فضا میں لہراتی ہے لیکن سنگیت کا رتو زمانے کے ہاتھوں پراگندہ صورت پراگندہ حال شاید اپنے حواس میں بھی نہیں۔ لیکن تخلیق کا جذبہ زندہ ہے۔ فلم انڈسٹری کے اتار چڑھاؤ نے اس کا بھی گلا گھونٹ دیا تھا۔ گپتی بودھ چودھری اور پارٹی کا آدمی نہیں تھا۔ مغربی دھنوں سے دیس کی موسیقی کو ملوث کرنے کو وہ فن سے بے وفائی سمجھتا ہے۔ اسے سنگیت سے ماں کی طرح پیار ہے اور ماں ایک ہی ہوتی ہے۔ اب اس کا مارکٹ نہیں رہا لیکن مارکٹ کی خاطر وہ اپنے کلاسیکی ورثے کو مغربی پاپ — میوزک کی گند دھنا سے مسخ کرنے پر رضامند نہیں ہوا۔ گھر اور اس کا اثاثہ قرق ہو گیا۔ عورت مر گئی۔ نندلال اور ہیرالال امید کے ستاروں کی مانند چمکے جھلملائے اور اندھیرے میں ڈوب گئے۔

لیکن گھور نراشا میں حواس باختگی کے عالم میں، نہ جانے کیسے اس کے اندر سنگیت زندہ ہو گیا۔ مسلم محلے اور نعت کے چرچوں نے اس کے دل کے تاروں کو جھنجھنا دیا۔ اور بیلو کی دھن عرب ساگر سے آتی ہوئی ہواؤں میں لہرانے لگی۔ ایک مزاحیہ افسانہ، ڈارک کامیڈی (تاریک طربیہ) بنتا ہوا ٹریجیڈی کو مس کرتا تخلیق کی گونج پر اسرار فضاؤں میں گم ہو گیا۔ ان نزاکتوں اور گہرائیوں کو نہ سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا تھا کہ گپتی بودھ بھی نظر انداز ہوا اور بیدی پر لکھی گئی تنقید میں کوئی مقام پا نہیں سکا۔

⁂

تین مائیں

۱) کوکھ جلی

کوکھ جلی میں بیدی کا آرٹ پر فریب ہے۔ بظاہر یہ افسانہ نچلے طبقے کی گھناؤنی زندگی کی حقیقت نگاری کا فریب دیتا ہے۔ ایسی زندگی جس میں بوڑھی ماں کا نہایت ہی گھسٹتا ہوا، زندگی کی رمق سے خالی دل بٹھا دینے والا بے جان بڑھاپا ہے۔ غربت ہے۔ تنگ و تاریک کھولی ہے۔ جوان ہوتے ہوئے بیٹے کی شراب نوشی ہے۔ اور پھر اس کے بدن پر نکلتے ہوئے آتشک کے پھوڑے ہیں۔ اس زندگی میں کوئی حسن نہیں۔ دل کو برمانے والی کوئی کیفیت نہیں۔ اس افسانے کو پڑھتے ہوئے بدمزگی کا احساس ہوتا ہے۔ دوسری بار گھمنڈی کی کھولی میں جاتے ہوئے دل ہچکچاتا ہے۔ اس کے باوجود افسانہ اپنی طاقت منواتا ہے۔ ایک گہرا تاثر چھوڑتا ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ افسانے کے گھنونے پن سے اس کا تلذذ رکھتی ہے

بیدی کوئی کراہیت پیدا کرنا نہیں چاہتے۔ انھیں اپنے افسانہ کے لیے ایک خاص فضا کی ضرورت ہے۔ اور وہ اس کی تعمیر کرتے ہیں اور خوب جانتے ہیں کہ قاری اور اس افسانہ کی فضا کے درمیان جمالیاتی فاصلہ کیسے قائم رکھا جائے تا کہ افسانہ کی گھٹن آلود فضا میں قاری کا دم گھٹنے نہ پائے۔ اسی لیے میں نے کہا کہ تلذذ رکھتی ہے۔

”کوکھ جلی“ کی فضا کا افسانہ کے عنوان کے ساتھ گہرا رشتہ ہے۔ بڑھیا اور اس کے بیٹے گھمنڈی کی کھولی ایک جلی ہوئی کوکھ کا نقشہ ہی پیش کرتی ہے۔ اور یہ کھولی بڑھیا اور گھمنڈی کی کل کائنات ہے۔ یہاں زندگی کا شعلہ بڑھیا ماں کی شکل میں دھواں دینے لگتا ہے۔ اور گھمنڈی کے روپ میں یہ شعلہ بدن کو اندر ہی اندر بھسم کرنے والی آگ پیدا کرتا ہے۔ اسے گرمی نکل آئی ہے، خون

لیے ہنستا رہتا ہے جیسے اس میں کسی نے تیزاب ڈال دیا ہو اور آتشک کے پھوڑوں سے وہ ایک بے پناہ ذہنی اور جسمانی اذیت میں مبتلا ہے۔ پاس پڑوس کے لوگوں نے ماں بیٹے سے ملنا جلنا ترک کر دیا ہے۔ اب اس بھری پری کائنات میں بوڑھی ماں اور جوان بیٹا تنہا ہیں۔ اپنی بوڑھی کایا کے ساتھ اپنی آس کے ساتھ کائنات میں ان دونوں کا وجود قدرت کا ایک مذاق سا محسوس ہوتا ہے۔

قدرت نے ماں کو بیوہ کر دیا لیکن بیٹا آتشک کا شکار بن گیا۔ بدنصیبی کی وجہ سے بوڑھی ماں بھی جل گئی۔ اور گھمنڈی بھی بے رحم فطرت کے ہاتھ کا کھلونا ہے۔ وہ دوزخ میں قدم رکھتا ہے اور پہلا ہی قدم اسے جلا کر خاک کر دیتا ہے۔ اس کی سزا اس کے گناہ سے زیادہ کڑی ہے۔ اس کی بے چارگی قابل رحم ہے لیکن محسوس ہوتا ہے جب کہ اس کی بیماری کی خبر لگتی ہے۔

اور بیدی نے گھمنڈی کو معصوم اور فرشتہ نہیں بتایا۔ وہ آوارہ لڑکوں کی صحبت میں شراب بھی پیتا ہے اور بازاری بھی ہو گیا ہے۔ اس کے باوجود اس کے گناہ محض جوانی کی لغزشیں ہیں۔ کیونکہ وہ نوخیز ہے۔ جوانی کی منزل میں قدم رکھ رہا ہے۔ تجربات کی دنیا اس کے سامنے بے حجاب ہو رہی ہے لیکن اس کے تجربات تلخ اور ناگوار ثابت ہوتے ہیں۔ وہ بے رحم فطرت کے ہاتھوں کا کھلونا ہے اور اس کا صیدِ زبوں بھی ——— سماج میں فطرت میں، کائنات میں اس پر رحم کھانے والا کوئی نہیں کیونکہ گناہ کی ترغیب اور اس کی سزا فطرت کا اصول رہا ہے۔ انسان کی غلطیوں کو خدا معاف کرتا ہے لیکن فطرت نہیں کرتی۔ گھمنڈی گناہ کے باوجود بھی بے گناہ لگتا ہے کیونکہ گناہ کی سزا اتنی کڑی ہے کہ اس کے گناہوں کو بھلا دیتی ہے۔ خصوصاً گناہ جب خود فطرت کی دی ہوئی جبلتوں کی ترغیبات کا نتیجہ ہوں ایسے کڑے وقت میں جب کہ زندگی محض پکا ہوا پھوڑا ہو اور پوری دنیا سمٹ سمٹا کر جہنم کی آگ بن گئی ہو قوت حیات پھیلتا ہوا تیزابی خون بن کر رگ و ریشے کو پگھلا رہی ہو۔ فطرت بے رحم اور کائنات اپنی ازلی خاموشی میں گم ہو تو سوالوں کا سوال یہ ہے کہ رحم طلب نگاہیں کس کی طرف اٹھیں گی اور کس کا مہربان ہاتھ ہوگا جو زخموں کو سہلائے گا؟

"سب دنیا سو رہی تھی لیکن ماں جاگ رہی تھی۔ اس نے دیے کے قریب جا کر اپنی ہتھیلیاں گھٹنوں میں رکھیں اور اٹھ کھڑی ہوئی۔ دائیں ہاتھ سے اس نے دیا اٹھایا اور گھسٹتی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی۔ آہستہ آہستہ اس کے بالوں میں ہاتھ پھیرنے لگی۔ گھمنڈی سویا ہوا تھا۔ لیکن ماں کی شفقت اس کے روئیں روئیں میں تسکین پیدا کر رہی تھی۔ ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا مسکرائی اور

بولی ''میں صدقے، میں واری دنیا جلتی ہے تو جلا کرے۔ میرا لال جوان ہو گیا ہے نا؟
اسی لیے ہائے مرے تیری ماں بھگوان کرے ''

یہاں ماں فطرت، کائنات، ان دیوتاؤں اور خداؤں سے بھی بلند ہو جاتی ہے جو جزا اور سزا کے قانون بناتے ہیں اور ترغیب گناہ کے جال پھیلا کر گناہوں کی سزائیں دیتے ہیں۔ ماں نے گھمنڈی کو اس کے کرتوت پر جتنا کوسنا تھا کوس لیا۔ اب وہ سراپا محبت ہے، مہربانی ہے، پیار ہے مامتا ہے۔ اب دنیا میں گویا ایک ہی رشتہ رہ گیا ہے۔ زخم اور اس کا مرہم —— آگ آگ بدن اور اسے ٹھنڈک پہنچانے والے ہاتھوں کا لمس —— یہاں کوئی عفو و درگذر نہیں کیونکہ نادم و مجرمانہ احساس نہیں — جو کچھ ہوا محض اس وجہ سے ہوا کہ ''میرا لال جوان ہو گیا ہے۔'' جو فطری نشو و نما کا اصول ہے اور جوانی میں قدم غلط پڑا تو پڑا۔ اب اس کی سزا میں ماں یوں ساجھے دار ہے کہ وہ سزا و جزا سے بلند محض مامتا ہے۔ ماں کی مامتا اس طرح ان تمام کائناتی طاقتوں کو بے اثر کرتی ہے جو انسان کی طرف قہر و غضب، جزا و سزا اور بے رحمی کا رویہ اپناتی ہیں۔ وہ ان طاقتوں کے نمائندہ دیوتاؤں اور خداؤں کے مقابلے میں محض پیار اور شفقت کی طاقت بن کر ابھرتی ہے۔ یہ گویا ہندوی اساطیر میں عظیم ماں اور محبت کی دیوی کے اسطور کی سرایت ہے۔ اس معنی میں ''کوکھ جلی'' جو بظاہر سفاک اور گھنونی حقیقت نگاری کا افسانہ ہے اپنے باطن میں مادری اسطور کی تعمیر کرتا ہے۔ اس مقصد کے لئے ضروری تھا کہ افسانہ میں زمان اور مکان کی پیمائش کو کھینچ کر کھولی تک محدود کر لیا جاتا اور گھمنڈی کی بیماری اور ماں کی مامتا دونوں کو ان کے مادی وجود، سماجی مناسبات اور جرم و سزا کی اخلاقیات سے بلند کر کے درد اور دردمندی، زخم کی ٹیس اور لمس مہربان کی عنصریت تک پہنچایا جاتا جس سے انسانی دکھ ایک کائناتی فینومینا اور ماں کی مامتا ایک کائناتی طاقت کے طور پر سامنے آتی۔ گویا گھمنڈی کی تاریک کھولی کائنات کی وہ کوکھ ہے جس میں دکھ اور مامتا اپنی عنصری شکل میں پیدا ہوتے ہیں۔

آپ دیکھیں گے کہ کوکھ جلی کا اسلوب صریحاً استعاراتی اور علامتی نہیں ہے۔ وہ اول تا آخر حقیقت پسندانہ ہے۔ اس میں خارجی ماحول اور اس کی جزئیات کا نہایت ہی جزرس بیان ہے۔ لیکن افسانہ ایک احساس اور ایک جذبہ کے محور پر گھومتا ہے۔ احساس اذیت کا اور جذبہ مامتا کا ہے۔ یہ احساس اور یہ جذبہ خالص شکل میں سامنے آتے ہیں۔ گویا حقیقت نگاری کی مشینری کا پورا

فنکشن یہ ہے کہ وہ مادی اور سماجی وجود دونوں کو کچل کر دوبارہ جوڑیں کہ انھیں ایک احساس اور ایک جذبہ کی تجرید عطا کرے۔ ظاہر ہے ایسی مشین کی نہایت پیچیدہ ہوتی ہے۔ اس کے تمام کل پرزے ایک ہی مقصد کے حصول کے لیے چلتے ہیں۔ ہماری نظر کل پرزوں کی حرکت میں الجھ جاتی ہے۔ اور ہم جو کچھ سطح پر ہے وہی دیکھتے ہیں۔ یہ نہیں دیکھتے کہ مشین کی حرکت سے کون سی حقیقت جنم لے رہی ہے۔ اسی لیے میں نے افسانوی حقیقت نگاری کو پرفریب کہا ہے۔

”مثلاً مشین کا ایک پرزہ اخلاقی دارو گیر کا کام کرتا ہے۔ بوڑھی ماں چوبیس سال تک ایک شرابی کی بیوی رہی ہے۔ اب اس کا بیٹا بھی اسی لت کا شکار ہوا ہے۔“ ماں نے شوہر کے ساتھ نرمی برتی تھی۔ ”اس نرمی سے ماں نے اپنے شوہر کا منھ بھی بند کر دیا تھا۔ اس کی شخصیت کو کچل دیا تھا۔ اور وہ بے چارہ کبھی اپنی عورت کی طرف آنکھ بھی نہیں اٹھا سکتا تھا۔

”گھمنڈی کے باپ کا بھی خیال تھا کہ گھمنڈی کی ماں واویلا یا احتجاج کرتی تو اس وقت تو ضرور برا معلوم ہوتا۔ لیکن آخر میں بڑی آسانی رہتی — ”پہلے تو اس عادت سے خوشی ہو جاتی اور اگر بیت رہتی بھی تو اس قدر شرمندگی کا منھ دیکھنا پڑتا۔ اب جبکہ وہ خاموشی سے پانی کا کٹورا سرہانے رکھ دیتی ہے اور جلدی جلدی ہلاس نتھنوں میں ڈالتی ہے تو سارا نشہ ہرن ہو جاتا ہے۔“

گھمنڈی جب شراب پی کر آتا ہے تو ماں اس کے ساتھ بھی نرمی کا سلوک کرتی ہے۔ گھمنڈی جب شراب چھوڑ دیتا ہے تو ماں کو خوف پیدا ہوتا ہے کہ کہیں یہ اس کی نرمی کے برتاؤ کا اثر نہ ہو۔ وہ نہیں چاہتی تھی کہ اس کے شوہر کی طرح وہ اپنے بیٹے کی شخصیت کچلنے کا سبب بھی بنے چنانچہ وہ اپنے بیٹے کو شرابی دیکھنا چاہتی تھی۔ نہیں شرابی نہیں — شرابی سے کچھ کم جس سے تباہ حال نہ ہو جائے کوئی — ماں کو گھمنڈی کا دوستوں کے ساتھ آوارہ گردی کرنا اچھا نہیں لگتا — کہ کہیں اس کی طبیعت بجھ کر نہ رہ جائے۔ ایسے موقعوں پر وہ ہلاس کی چٹکیاں اپنے نتھنوں میں بھرتی اور خود کو کوستی ”تیری ماں مرے بھگوان کرے —“ لیکن ان مسائل کا اسے کوئی حل نہ سوجھتا۔

گویا اخلاقی دارو گیر اس کے سماجی وجود کا حصہ ہے۔ اس سے اسے نجات نہیں اور اس کے اخلاقی رویوں کے نتائج ہمیشہ اچھے نہیں نکلتے۔ وہ نیک سوچتی ہے اور نتیجہ بد نکلتا ہے۔ اور برا چاہنے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس کا بس نہیں چلتا کہ پیار و محبت کے زور پر دنیا کے نظام کی تمام گڑبڑی دور کر دے۔ وہ چند اخلاقی رویے اپناتی ہے اور ان کے نتائج بھی خراب آتے ہیں اور کچھ دکھ تو ایسے ہیں جن

میں اس کا کوئی ہاتھ نہیں —— گھمنڈی جو روگ لگا لیا ہے —— اس میں ماں کا کیا قصور تھا۔

اخلاقی حقیقت نگاری کا یہ پرزہ اپنی مسلسل خناخنت سے بڑھیا کو روندتا اور روتا ہوا، بالآخر اس کے مادی وجود سے ایک کرونا مورتی پیدا کرتا ہے۔ پیار اور محبت کا ایسا سمندر جس کی پہنائیوں میں سب گناہ چھپ جاتے ہیں۔

یہ بات میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ افسانے کی حقیقت پسندانہ سطح گھناؤنی ہے۔ افسانہ آرٹ کے نمونے بن کر ایک فاصلے پر رکھتا ہے —— "گھمنڈی" میں کوئی حسن ہے نہ بڑھیا میں۔ بڑھیا کا خاکہ تو بیدی نے اس طرح کھینچا ہے کہ افلاس اور بڑھاپا مل کر اسے ایک زندہ درگور لاش بناتا ہے۔ اس کے برعکس "لمبی لڑکی" میں رکمنی کا کردار ہے جو نہ صرف بوڑھی ہے بلکہ موت سے اتنے قریب کہ وہ تین بار مرتے مرتے بچ گئی ہے۔ لیکن یہاں بڑھاپے کا حسن ہے۔ یہ حسن زندگی سے رکمنی کی وابستگی کا نتیجہ ہے۔ "کوکھ جلی" کی بڑھیا زندہ رہنے کی کوئی ضرورت محسوس نہیں کرتی جیسی کہ رکمنی کرتی ہے۔ تو کیا بیدی یہ بتانا چاہتے ہیں کہ بوڑھی ماں کا مادی وجود اس کا کمزور جسم، ایک جھلواں چارپائی پر اس کا دن رات پڑے رہنا، یہ سب ثانوی بلکہ کراہیت انگیز چیزیں ہیں۔ اور اس کی ممتا اس کے مادی وجود سے الگ ایک خلاقی طاقت ہے اور یہ طاقت اس کے مادی وجود اس کی سماجی اور اخلاقی شخصیت سے بھی بڑی ہے۔ اس طاقت کے ہونے سے بوڑھی ماں عظیم نہیں بنتی، وہ معمولی بوڑھی عورت ہی رہتی ہے —— لیکن ایک معمولی عورت کے بطن میں آ کر یہ طاقت معمولی نہیں رہتی۔ وہ غیر معمولی اور عظیم بن جاتی ہے۔ اور اپنی تمام کراہیت کے باوجود چونکہ بوڑھی ماں ہمیں اس پراسرار طاقت کا تجربہ کراتی ہے۔ اس لیے چاہے ہم بڑھیا کے لیے کوئی لگاؤ محسوس نہ کریں، لیکن ششدر حیران اور مبہوت رہ جاتے ہیں۔

"لمبی لڑکی" میں رکمنی کا کردار، اس کا بڑھاپا اس میں جاری حیات و موت کی کشمکش ہر طرح یہ قاری کے دل کو موہ لیتا ہے۔ رکمنی کی طرف قاری محبت کا جذبہ محسوس کرتا ہے۔ کوکھ جلی کی بڑھیا کی طرف وہ محبت تو کیا ہمدردی بھی محسوس نہیں کرتا۔ اس کا افلاس زدہ کھانستا، کھنکارتا چارپائی سے لگا بڑھاپا قاری کی طبیعت میں ایک طرح کا انقباض پیدا کرتا ہے۔ اسے گھن آتی ہے۔ اس پوری فضا سے وہ اس گھٹن بیماری اور تاریکی سے باہر نکلنا چاہتا ہے۔ بیدی نے یہ گھٹن اور گھناؤنی فضا اس لیے پیدا کی ہے کہ وہ نہیں چاہتے تھے کہ ممتا کی تصویر میں کوئی ایسے رنگ کی آمیزش کی جائے جو

اخلاقی یا سماجی یا جذباتی سطح پر قاری کے دل میں بوڑھی ماں کے لیے کشش یا ہمدردی پیدا کرے —— ان کی کوشش یہ رہی ہی نہیں کہ وہ قاری کے دل میں ماں کے لیے پسندیدگی، احترام یا ہمدردی کا جذبہ پیدا کریں۔ وہ تو ممتا کو اپنے اصلی روپ میں دیکھنا چاہتے تھے۔ ماں کا پیار محض ایسی چیز نہیں ہے جو ہمیشہ قابل تعریف صورت ہی میں ظاہر ہو۔ وہ احمقانہ اور مضحکہ خیز بھی ہو سکتا ہے اور دوسروں کی طرف ملامت کی شکل میں نفرت انگیز بھی۔ ایک جذبہ کو اس کے سماجی اور اخلاقی متعلقات سے الگ کر کے اس کی اصلی شکل میں دیکھنا بہت مشکل ہے۔ مشکل سہی لیکن دیکھا تو پھر بھی جا سکتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار صرف دیکھتا نہیں دکھاتا بھی ہے۔ یعنی قاری کو براہ راست اس جذبہ کا تجربہ کراتا ہے۔ وہ خود کو اس جذبہ کے حضور پاتا ہے۔ جس طرح فطرت میں کوئی قوت مجسم ہے اور وہ اس کا شاہد ہو۔ قوت کسی شاہد کے ہونے یا نہ ہونے سے بے نیاز اور بے پروا نمودار ہوتا ہے۔ بیدی اس افسانے میں قاری کو ایک ناظر اور شاہد ہی رکھنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے انھوں نے گھمنڈی، ماں اور افسانہ کی پوری فضا سے قاری کا تعلق خاطر ہونے نہیں دیا۔ پاس پڑوس کے لوگ گھمنڈی اور اس کی ماں سے چھوت چھات برتتے ہیں تو قاری جانتا ہے کہ اگر وہ بھی اسی بستی میں ہوتا تو ایسا ہی کرتا کیونکہ گھمنڈی کی بیماری ہی ایسی ہے۔ بوڑھی ماں جب ان لوگوں کو گالیاں دیتی ہے تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ اس کی زیادتی ہے اور بیٹے کی محبت نے اسے اندھا کر دیا ہے۔ اور وہ حقیقی صورت حال دیکھ نہیں پاتی۔ بیدی نے اس موقعہ پر بھی ہماری ہمدردیاں بڑھیا کے لیے وصول نہیں کیں۔ وہ ہر طرح سے ان کی کوشش یہی رہی کہ قاری جذباتی طور پر افسانہ میں شریک نہ ہو۔

یہ کام عموماً افسانہ نگار ڈرامائی تکنیک کے ذریعہ کرتے ہیں۔ لیکن بیدی کا طریقہ کار ڈرامائی نہیں ہے۔ ان کا پورا اسلوب شخصی ہے۔ اس اسلوب میں جذبات کے ان ارتعاشات کو محسوس کیا جا سکتا ہے جو بیدی گھمنڈی اور بڑھیا کے لیے محسوس کرتے ہیں۔ بطور راوی کے بیدی کی ہمدردیاں گھمنڈی اور ماں کے ساتھ ہیں۔ لیکن بیدی قاری کو اپنی ہمدردیوں میں شریک نہیں کرتے وہ گویا کہتے نظر آتے ہیں کہ بطور افسانہ نگار کے مجھے گھمنڈی اس کی ماں اور کھولی کی تاریک فضا میں دلچسپی ہے۔ میں تو اسکا بیان اپنے طور پر کروں گا —— ماں کا بڑھاپا نفرت انگیز ہی سہی گھمنڈی کی بیماری بھی گھناؤنی سہی، لیکن میں تو ہر تفصیل مزے لے کر بیان کروں گا۔ لیکن اپنی اس مزے داری میں میں آپ کو شریک نہیں کروں۔ لکھنے کا لطف میرا ہے اور ضروری نہیں کہ

گھناؤنی چیزوں کا بیان آپ کے لیے بھی پر لطف ہو اگر آپ ان سے کدورت محسوس کرتے ہیں تو کیجیے۔ بلکہ میں چاہوں گا کہ آپ کدورت محسوس کریں۔ بدصورت چیزوں کی طرف آپ کا یہ انسانی ردعمل حق بجانب ہے اگر میں بھی اسی ردعمل کا شکار ہوتا تو ظاہر ہے افسانہ لکھتا ہی نہیں۔ چونکہ لکھ رہا ہوں اس لیے بدصورت کو خوبصورت بنا کر پیش نہیں کر رہا۔ میں تو یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ اس بدصورتی سے کیا برآمد ہوتا ہے۔ اگر آپ بھی یہی دیکھنا چاہتے ہیں تو تھوڑی دور میرے ساتھ چلیے! میں نہیں کہتا کہ گھمنڈی اور اس کی ماں میں آپ وہی دلچسپی لیں جو مجھے ہے۔ میں یہ بھی نہیں کہتا کہ آپ میری دلچسپی میں دلچسپی لیں۔ بس تھوڑی دیر میرے ساتھ رہیے۔

کچھ اسی پیچیدہ طریقۂ کار کے ذریعہ بیدی شخصی اسلوب کے باوجود قاری کو افسانوی فضا سے غیر متعلق رکھتے ہیں وہ اسے ایک فینومینا کا شاہد بنانا چاہتے ہیں کیونکہ وہ فینومینا ایسا ہے جسے سمجھنا مشکل ہے۔ اس کی معنویت اور رمزیت اس کی مشاہدے میں ہی پنہاں ہے اور پورا افسانہ گویا اس وقوعے کے پیدا ہونے اور اس کے مشاہدے کی تیاری ہے۔

اور تیاری کا یہ عمل شروع ہوتا ہے ماں کو ہڈیوں کا ڈھانچہ اور جھریوں کے گچھے میں تبدیل کرنے سے۔ اس کے جسمانی اور انسانی وجود میں ہمارے لیے دلچسپی کی کوئی بات نہیں سوائے اس کے کہ وہ گھمنڈی کی ماں ہے۔ بیدی نے اس کے سماجی اور اخلاقی وجود میں ہمارے لیے یہیں سے روک لگا دی۔ اس کے برخلاف ''لمبی لڑکی'' کی بوڑھی رکمنی کی سماجی، اخلاقی، خاندانی اور روحانی زندگی میں ہماری دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ وہ گیتا کا پاٹھ کرتی ہے لمبی لڑکی کی شادی کے لیے بے چین ہے اور خاندانی اور سماجی تعلقات بھی برقرار ہیں۔ انھی چیزوں کے سبب اس کی شخصیت بھری پڑی ہے۔ کوکھ جلی کی بوڑھی ماں کا نہ تن بھرا پرا ہے نہ شخصیت اس سے یہ توقع ہی عبث ہے کہ وہ کوئی ایسا کام کرے کی جو اس کی انسانیت اور شخصیت کی قدر دو بالا کر دے۔ اس کا حد سے بڑھا ہوا بڑھاپا ہی خود اس کی شخصیت کی نفی ہے۔ اسے ایک شخص کے طور پر نہیں ایک بڑھیا کے طور پر ہی ہم دیکھتے ہیں۔ اگر وہ کوئی بڑا کام بھی کر جائے مثلاً گھمنڈی کے لیے جان بھی دے دے تو اس کی کوئی قیمت نہیں کہ بوڑھوں کی قربانی کوئی قدر نہیں رکھتی۔ گویا اس بوڑھی ماں میں ہم کوئی اخلاقی تو کیا انسانی صفت دیکھنے کے لیے بھی تیار نہیں ہوتے۔ ہم جانتے ہیں کہ بڑھاپا خود ایک بیماری ہے اور بوڑھے لوگ بچوں جیسے بن جاتے ہیں تو عموماً ان کے طرز عمل کو ہم انسانی پیمانوں پر ناپتے بھی نہیں۔

گویا بیدی ماتا کو ایک ایسا جذبہ بتانا چاہتے ہیں جو اخلاقیات ہی سے نہیں بلکہ انسان کی انسانی صفات سے بھی بلند ایک کائناتی فینومینا کے طور پر سامنے آئے یعنی خود انسانیت اس جذبہ کی سریت کا پتہ نہ پا سکے۔ وہ اس جذبہ کو DIEFY یا GLORIFY کیے بغیر اس کی اصلیت و ماہیت دیکھنا چاہتے ہیں۔ افسانہ میں کوئی ایسی کوشش نہیں کہ ماتا کے جذبے کی وجہ سے بڑھیا کوئی دیوی کا روپ اختیار کر لے یا عظیم بن جائے لیکن یہ جذبہ اتنا عظیم اتنا الوہی اتنا مجرد ہے کہ اس کا مشاہدہ ایک کائناتی فینومینا کا مشاہدہ بن جاتا ہے۔ کمال کی بات یہ ہے کہ اس کائناتی فینومینا کا مشاہدہ بڑھیا کی اسی کھولی سے ہے جس میں داخل ہونے سے ہم گھبراتے ہیں۔ بیدی اس موقعہ پر لکھتے ہیں:

> ’’گندی موری کے بھبھکوں میں کراہ رہی تھی اور آسمان پر چاند
> داغوں والا آتشک زدہ چاند چوبی کھڑکی سے بڑھیا کی طرف دیکھ رہا تھا۔‘‘

اور اس زمین پر وہ تنہا دو تھے۔ ایک بچہ جو زخموں سے لہو لہان تھا اور وہ ماں جس کے ہاتھوں کا شفقت بھرا لمس ان زخموں کا مرہم تھا۔ اگر زندگی پھوڑا ہے تو ماں کی ماتا اسے ٹھنڈک پہنچانے والا مرہم — پورا افسانہ ماتا کی اسی خصوصی صفت تک پہنچنے کی کوشش ہے — افسانہ ماں کے کردار کا مطالعہ نہیں بلکہ ماں کے وجود کے ESSENCE کو پانے کی کوشش ہے۔ کردار تو سماجی اور اخلاقی بندھنوں میں جکڑا ہوا ہے۔ بندھنوں کے اس جال کو ہٹا کر اس کی گہرائیوں میں دیکھئے تو ماتا کے ٹھنڈے اجلے پانی کا جھرنا بہتا ملے گا۔ ماں کے سماجی وجود کا، اس کی شخصیت اور کردار کا سرچشمہ ماتا کا یہی جذبہ ہے۔ افسانے میں اس سرچشمہ کو ہم اس طرح دیکھتے ہیں جس طرح کنویں کے پاتال میں پانی کو۔ ٹوٹے پھوٹے جسم کی گہرائیوں میں چمکتا ہوا یہ پانی پرانے شکستہ کنویں کو گہرا اور پراسرار بناتا ہے۔ ماتا کے جذبے کی تھاہ کون پا سکا ہے۔ افسانہ اس اتھاہ جذبے کی پراسراریت کو ایک فینومینا، ایک واقعہ کی شکل دیتا ہے۔ اور اس واقعہ کے سامنے قاری کا رد عمل تفہیم کا نہیں بلکہ تحیر کا ہے، کیونکہ قاری اس لمحہ میں قاری مٹ کر محض شاہد رہ گیا ہے —— لیکن تفہیم معنی کے مرحلہ میں بطور قاری کے اسے یاد آتا ہے۔ جائس کی ’’یولیسز‘‘ میں کسی جگہ ایک بے ڈول بچہ کو دیکھ کر ناول کا کردار سوچتا ہے کہ اس بچے کو چاہنے والی بھی کوئی ماں ضرور ہوگی ورنہ یہ بے رحم دنیا اپنی اندھی دوڑ میں کب کی اسے روندتی ہوئی گزر گئی ہوتی۔

⁂

ایک عورت

''گرہن'' کو بیدی کے اچھے افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ ''ایک عورت'' کو اس کے مقابلہ میں اتنی شہرت اور مقبولیت نہیں ملی۔ حالانکہ یہ افسانہ بھی عورت کی مامتا کے ایک اور پہلو کو معنی خیز طریقے پر اجاگر کرتا ہے۔ گرہن میں تو دکھیا سوائے ماں کے کچھ اور ہے ہی نہیں۔ لیکن ایک عورت میں تو وہ ایک عورت ہے، جوان اور خوبصورت لیکن ایک ایسے بچے کی ماں جو لقوہ زدہ ہے۔ لیکن وہ اس لقوہ زدہ بچے کے رال سے آلودہ چہرے کو چومتے ہوئے دیوانی ہو جاتی ہے۔ یہ عورت خوشحال طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ کیونکہ وہ کار میں آتی ہے اور اپنے اپاہج بچے کو نسیم باغ کی ہری گھاس میں بٹھا کر اس کی دل بہلی کرتی ہے —— افسانہ کا راوی بنک میں ملازم ہے اور فرصت کے اوقات نسیم باغ میں گذارتا ہے یہاں وہ اس عورت کو دور بیٹھا دیکھتا رہتا ہے۔ وہ عورت کو ماں کے روپ میں تو دیکھتا ہے لیکن عورت اس کے لیے بطور ایک عورت کے زیادہ کشش رکھتی ہے۔

عورت عموماً ایک ہی طرح کی سفید وائل کی سادہ ساڑھی پہنا کرتی اور اس کے تیوروں کے درمیان کہیں لکھا ہوتا —— ''پرے ہٹ جاؤ ——''

.... پھر بھی میں نے سوچا کہ شاید وہ جنسی بھوک کی شکار ہے لیکن اگر میرا خیال درست ہوتا تو اس کے ماتھے پر وہ تیور نہ ہوتے اور وہ نوے فی صدی عورتوں کی طرح اپنے لیے بھی کوئی شوخ رنگ منتخب کرتی۔

لقوہ زدہ ہونے کے باعث اس کا بچہ بدصورت تھا اور اس کا چہرہ ہمیشہ رال سے آلودہ ہوتا تھا۔ اس کی ماں بیسیوں دفعہ رومال سے اس کا منہ اور ٹھوڑی صاف کرتی۔ لیکن بچہ ایک اختلاج سے ادھر ادھر سر ہلانے لگتا اور صاف کیے جانے کے فوراً بعد ہی فوراً لعاب کے بلبلے اڑانے لگتا۔ جو ہوا سے بکھرتے ہوئے اس کی ماں اور اس کے اپنے چہرے پر آ گرتے اور ایک عجیب نفرت انگیز

کیفیت پیدا ہو جاتی۔ اس کے بعد وہ ایک بے معنی سی شے ملتی اور وہ عورت خوشی سے رونے لگتی۔

دیکھیے بیدی کی کوشش یہ ہے کہ بچے کے بیان میں افسانہ کا راوی کسی طرح کی جذباتیت کا شکار نہ ہو۔ وہ کہیں بھی بوڑھی ماں کے بیان میں بھی وہ جذباتیت سے دور رہتے ہیں بلکہ وہ چاہتے ہیں کہ بوڑھی ماں کی مامتا جہاں اس کی اخلاقیات سے بلند فطرت کے ایک فنومینا سے ہم رشتہ ہے وہیں ان کی یہ بھی خواہش ہے کہ یہ فنومینا افسانہ نگار کی جذباتیت اس کے رحم اور ہمدردی کے جذبات میں رنگ کر ایک موضوعی اور داخلی چیز بن کر دیکھنے والے کی نظر کے Ethos کا حصہ نہ بنے بلکہ اپنی معروضیت برقرار رکھے۔

اسی طرح "ایک عورت" میں بیدی نہیں چاہتے کہ بچے کی طرف راوی کے رحم اور ہمدردی کا جذبہ عورت کی طرف اس کی جنسی کشش کو انسیت کا روپ دے۔ افسانہ کی جذباتی فضاؤں میں ان فاصلوں کو قائم رکھنا ضروری ہے ورنہ جذبات گھل مل کر نہایت پرفریب رنگ پیدا کرتے ہیں۔

وہ بچہ جو راوی کے لیے نفرت انگیز ہے ماں کی بے پناہ محبت کا مرکز ہے۔ اس کے لیے بچہ بدصورت نہیں، گندہ نہیں۔ ماں اپنے اپاہج بچے پر رحم بھی نہیں کھاتی بس اپنی بے پناہ مامتا میں اسے ڈھانکتی ہے اور نہیں جانتی کہ یہ مامتا کیا ہے۔ آپ یہ بھی دیکھیے کہ رحم کا جذبہ جب اخلاقی رویوں میں ڈھلتا ہے تو بعض اوقات عجیب و غریب نتائج پیدا کرتا ہے۔ مثلاً اپاہج جانوروں کو رحم کے تحت ہی گولی مار دی جاتی ہے اور اذیت ناک اور ناقابل علاج بیماروں کو رحم کے جذبے کے تحت ابدی نیند سلا دینے کا مسئلہ بھی آج کی دنیا میں بحث طلب بنا ہوا ہے۔

اسی لیے بیدی مامتا کو رحم کے جذبے سے الگ اور بلند کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ رحم دلی سفاک انسانوں کے لیے کیسے پرفریب نقاب کا کام کرتی ہے۔ مامتا کا اداس کھلا چہرہ اور رحم دلی کی زریں نقاب کی سفاک مسکراہٹ اس افسانے کی تھیم کے کلیدی تضادات ہیں انہی تضادات کو بیدی نے عورت اور اس کے ہوس پرست شوہر کے درمیان رونما ہونے والے ڈرامائی تصادم میں بدل دیا ہے۔

اس افسانہ میں جہاں خیر اور شر کی بہت گنجائش نہیں تھی۔ بیدی نے شوہر کو شر کے مجسمہ کے طور پر پیش کیا ہے۔

”اس کار میں ایک لمبا چوڑا مرد ایک چوڑی دار پاجامہ جس کا ازار بند ململ کی قمیض کے نیچے

سے جھانکا کرتا، پہنے آتا۔ اس کی لرگابی کا پلٹنٹ چمڑا بہت چمکتا تھا۔ اس کا منھ پان کی پیک سے بھرا ہوا ہوتا۔ زیادہ قریب ہونے سے اس کی سرخ آنکھوں اور اس کے سانس کے تعفن سے اس کے شرابی ہونے کا پتا چلتا۔ شاید وہی آدمی اس بچے کے لقوہ زدہ ہونے کا باعث تھا۔ وہ اس عورت کے قریب آکر اسے بہت گرسنہ نگاہوں سے دیکھا کرتا اور اسے بازو سے پکڑ کر موٹر کی طرف لے جانے کی کوشش کرتا۔ ان حرکتوں سے وہ اس عورت کا خاوند تو دکھائی دیتا تھا مگر اس بچے کا باپ نہیں۔"

دیکھنے میں یہ شخص ایک عیاش اور شرابی آدمی ہے لیکن اندر سے شر کا مجسمہ ہے۔ یہ شر ابدی ہے لیکن اس آدمی میں بیسویں صدی کی عقلیت کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ ابدی اس معنی میں کہ عیش کوشی اور ہوس پرستی اس کے اندرون کو کرخت اور سیاہ کار بنائے ہوئے ہے۔ لطیف جذبات سے وہ صریحاً عاری ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ وہ پڑھا لکھا ہے۔ مویشیوں کے اسپتال میں معلم ہے۔ "ہر وقت حیوانوں کے ساتھ رہنے سے اس میں ایک خاص قسم کی حیوانیت پیدا ہو چکی تھی۔" اسے اپنے لقوہ زدہ بچے پر کبھی پیار نہیں آتا تھا۔ وہ اپنی عقل اور اپنے علم دونوں کا استعمال شاطرانہ چالوں کے لیے کرتا۔ غلیظ اور لقوہ زدہ بچہ سبب بنتا ہے عورت میں کائنات کے عظیم ترین جذبہ کی تخلیق کا۔ شوہر کے لیے وہ محض شر کے تاریک پانیوں میں زہریلے سانپ پیدا کرتا ہے۔ اس کی منطق کا دمو کے پاس کوئی جواب نہیں۔

"کیا تمہارا خیال ہے کہ ایک گھوڑے کو لنگڑا ہو جانے پر مارنا نہیں چاہیے۔ کیا یہ اچھا ہے کہ اس کا مالک اس سے برابر کام لیتا ہوا اسے ہر روز چابکوں سے زخمی کرتا رہے؟"

"اب یہ فیصلہ تمہارے ہاتھ رہا کہ اس کے ایک دفعہ گولی مار کر اذیت دینا بھلا ہے یا اس کا روز روز کا مرنا۔"

"دمو لاجواب ہو گئی۔ اس نے لعاب سے بھرے ہوئے اپنے بچے کی طرف دیکھا اور پھر اسے ایک گہرے مادرانہ جذبہ سے اپنی چھاتی کے ساتھ بھینچ لیا۔ اور بچہ خوں خوں کرتا ہوا خلا میں ہاتھ پانو ہلانے لگا۔ دمو نے اسے اتنا پیار کیا کہ اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔

"آخر ایک دن میں نے بہت دیر تک بچے کو گود میں اٹھائے رکھا۔ میں نے اپنی جیب سے رومال نکالا اور اس کا لعاب سے بھرا ہوا منہ پونچھا اس کے بعد میں نے بچے کا منہ چوم لیا۔"

"دمو کا چہرہ حیا سے سرخ ہو گیا۔ تھوڑے سے گومگو کے بعد وہ

میرے قریب آ گئی اور مسکرانے لگی۔''

اور افسانہ کا آخری جملہ ہے۔ ''اور ہم دونوں جانتے تھے۔ کہ اس کا الٹو ٹھیک نہیں ہو سکتا۔''

اس ناامیدی کے اندھیروں میں روشنی کی ایک کرن پیدا ہوئی اور وہ امید کی نہیں انسیت، ایکا، اور محبت کی ہے۔ گویا عورت کی پیشانی کے وہ تیور جو کہتے تھے۔ ''پرے ہٹ جاؤ'' اپنائیت کی ''قریب آؤ'' کی والہانہ مسکراہٹ میں بدل گئے ہیں۔ شوہر عورت کے غم میں شریک ہوئے بغیر اسے شریک ہوس بنانے پر مصر تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ عورت ماں نہ رہے صرف عورت رہے۔ ماں نہ رہے صرف جنسیت رہے۔ وہ بچے کو اس لیے مار ڈالنا چاہتا تھا کہ وہ ان کی محبت کے راستے میں خلل انداز تھا۔

افسانے کا نوجوان راوی غیر شعوری طور پر عورت کے غم میں اس کی مایوسی کی اندھیری رات میں اس کی ممتا کے جذبے میں آہستہ آہستہ شریک ہو جاتا ہے۔ اور عورت کی ممتا جو ایروز کے جذبے کو اس لیے دبائے ہوئے تھی کہ جذبہ شوہر کی ہوس کے گندے پرنالے سے دلدل بنا ہوا تھا۔ اب بچے سے ہمدردی اور محبت کی پہلی بارش کے چھینٹوں سے نئی لہریں پیدا کرتا ہے۔ ممتا اور جنسیت میں کوئی ازلی دشمنی نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ عورت میں جب ماں پیدا ہوتی ہے تو عورت کا جسم سو جاتا ہے۔ لیکن ممتا میں مساکیت کا ایک دبا دبا سا جذبہ ہوتا ہے جو صحت مند حالات میں ایثار نفسی کی تعلیم دیتا ہے اور ایثار نفسی ضروری ہے کہ بچے کی نگہداشت ہو سکے۔ لیکن غیر معمولی حالات میں مساکیت رواقیت کی سطح پر پہنچ جاتی ہے اور ماں بچے کے لیے اپنی تمام انسانی خواہشات کچل کر رکھ دیتی ہے۔ قربانی کا یہ جذبہ بھی ایک ہیروئک عظمت رکھتا ہے۔ جو عورت کو شہادت کا تقدس عطا کرتا ہے۔ اس رواقیت آشنا ایثار نفسی کی بہترین مثال ''بھولا'' کی ماں مایا ہے۔ جس نے بیوگی کے غم کو اپنے بچے بھولا کی محبت میں بھلا دیا ہے۔ سماج بیوہ کو شادی کی اجازت نہیں دیتا، نہ ہی اچھے کپڑے پہننے اور خوشی کی بات میں حصہ لینے سے روکتا ہے یہ بھی سہی، لیکن اب اسے نہ شوہر کی ضرورت ہے نہ اچھے کپڑوں کی کیونکہ اب اس کی پوری زندگی صرف ''بھولا'' کے لیے ہے۔ ''اس نے اپنے تمام اچھے کپڑے اور زیورات کی پٹاری ایک صندوق میں مقفل کر کے چابی ایک جوہڑ میں پھینک دی تھی۔'' یہی اس کا ہیروئک عمل ہے۔ جو اسے شہادت کا تقدس عطا کرتا ہے۔ اور خواہشات کے کچلنے کے غم کو گوارا بناتا ہے کیونکہ ایروز کا طوفانی دریا یہاں ممتا کے بے کنار شانت

سمندر میں کھو گیا ہے۔ اور ماتا چونکہ فی نفسہ حیات پرور جبلت ہے اس لیے قربانی اور شہادت کی مقدس روشنی میں نشاط زیست کے رنگوں کی پھوار ہے۔

لیکن ماتا کی مسائیت بیمار ایثار نفسی کا روپ بھی اختیار کرتی ہے، جب وہ ایروز کی جبلت کا شعوری قتل کرتی ہے۔ ایسے موقعوں پر ماتا محض نقاب ہوتی ہے، پس پردہ صرف ایروز کا انکار ہوتا ہے۔ اس انکار کا سبب وہ نرگسیت ہوتی ہے جس کے تحت وہ مرد کے علاحدہ وجود کو قبول نہیں کر پاتی۔ وہ اس کو مکمل طور پر اپنے قبضہ اور تسلط میں لینا چاہتی ہے۔ اس میں جب وہ ناکام ہوتی ہے تو اپنی ناکام محبت کا رخ بچوں کی طرف یا مذہب کی طرف پھیر دیتی ہے۔ لارنس کی ناول Sons and lovers میں ماں کا یہی روپ ملتا ہے۔ بیدی کے افسانے "باری کا بخار" میں مادھی کا کردار بھی اسی نفسیاتی بے قاعدگی کو پیش کرتا ہے۔ مادھی اپنے ڈراما نگار شوہر کی تخلیقی سرگرمیوں کو حسد کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ "یہ تو سب ان کا ہے میرا کیا ہے۔" وہ سوچتی ہے اور ایروز کو مار کر شوہر کے لیے سرد ہو جاتی ہے اور پوجا پاٹھ اور بچوں کی محبت میں خود کو گم کر دیتی ہے۔

بیدی کی گہری نفسیاتی بصیرت ایروز اور ماتا کی جبلتوں کی پیدا کردہ جذباتی جدلیات کے نازک ترین پہلوؤں کی خبر رکھتی ہے وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ طاقتور شخصیت میں متضاد اور متصادم جذبات، ایک جدلیاتی عمل سے گذر کر ایک ایسی ہم آہنگی اور توازن پیدا کرتے ہیں جس میں جذبات ایک دوسرے کے ساتھ گھل مل کر ہر جذبہ کو ثمر آور بناتے ہیں۔ اسی لیے شخصیت کا وہ ارتباط پیدا ہوتا ہے، جس کی صلابت کو ہولناک ترین حادثات توڑ نہیں سکتے۔ یہاں عورت ماں اور بیوی کے روپ میں روشن ترین انسانی صفات کی جلوہ گاہ بنتی ہے۔ اور اس کی شخصیت میں ایسی گہرائیاں اور رفعتیں پیدا ہوتی ہیں کہ مرد انھیں دیکھ کر چکرا جاتا ہے اور حقیقت کی سطح پر تو انھیں سمجھ ہی نہیں پاتا، اس لیے عظیم ماں، عظیم فطرت دھرتی ماں اور دیوی کے اساطیر کے ہیولے تراشتا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" کی اندو اور "ایک چادر میلی سی" کی رانو ایسے ہی کردار ہیں جن میں ایروز اور ماتا کی جبلتیں رنگ رنگ سروں سے بنا ہوا وہ نغمہ چھیڑتی ہیں جو گوش شنوا کو بہ یک وقت تخلیق کے اسرار، حسن کے جادو، محبت کے اعجاز، غم حیات کے عرفان اور نشاط زیست کے کیف سے مالا مال کرتا ہے۔

"ایک عورت" میں ایروز اور ماتا کے بیچ جو خلیج پیدا ہوئی ہے اسے جنس کی لذت کوشی یعنی ہوس سے پاٹا نہیں جا سکتا۔ اسے محبت کے جذبہ ہی سے پاٹا جا سکتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ

نوجوان راوی عورت کی طرف کسی جنسی کشش، مانوسیت، ہمدردی اور انسیت کی منزلوں سے گزرتا ہے۔ یہاں جذبہ جو جنسی لذت کے ایک ہی دھارے پر بہے اور دھارے سے مڑ کر بچے کے ذریعہ مختلف رنگ پیدا کرتا ہے۔ عورت کی طرف یہ جنسی کشش اور اس سے آگے بڑھ جانا فطری ہے۔ اس کے برعکس نوجوان کے دل میں بچہ ایک گھنونے پن کا احساس پیدا کرتا ہے۔ اس سے فطری طور پر دلی محبت پیدا نہیں ہوتی۔ محبت پیدا کرنے کی کوشش بھی محض جذباتیت کو جنم دیتی ہے۔ نوجوان کہتا ہے۔

"مجھے اس کے نامعلوم مرد، اس کے بچے اور اس کے لعاب آلود چہرے سے بے حد نفرت تھی۔ البتہ بچے کی بے چارگی پر رحم بہت آتا جو میرے دل میں محبت کے جذبے کا گمان ہوتا۔ لیکن اس قسم کی محبت جس کی تہ میں ہزاروں نفرتیں کوٹ کوٹ کر بھری ہوں، اس سے تو محبت نہ کرنا ہی اچھا ہے۔"

اس بیان میں فطرت انسانی کا کیا گہرا عرفان چھپا ہوا ہے۔ ظاہر ہے نوجوان زندگی بھر بچے کے ساتھ رہے تب بھی وہ ماں کا پاکیزہ، بے داغ اور بے لوث محبت کا جذبہ پیدا نہیں کر سکتا۔ یہ جذبہ پیدا ہوگا لیکن وقتی اور جذباتی ہوگا۔ جیسا کہ بچے کو چومتے وقت ہوا ہے۔ ہمدردی رحم میں اور رحم محبت میں تبدیل ہوتے رہیں گے۔ لیکن بچے کے بدصورت اور گھنونے ہونے کا احساس اس سے بیزاری اور نفرت کی زیریں لہریں کبھی زائل نہیں ہوں گی۔ ماں میں نفرت کی یہ لہر سرے سے ہے ہی نہیں۔ ماں کے لیے بچہ گھنونا بھی نہیں اور بدصورت بھی نہیں۔ صرف بچہ ہے ——— گو لقوہ زدہ ہے۔ لیکن اس سے بچہ گھنونا نہیں ہوتا، بلکہ اور زیادہ دل و جان کے قریب ہو جاتا ہے۔

❖❖

○ یوکلپٹس

اس بحث سے قطع نظر جو لاینحل ہے کہ آیا ایروز اور مامتا دونوں ایک ہی جنسی جبلت کی پیداوار ہیں یہ حقیقت ماہرین نفسیات کا ایک بڑا گروہ تسلیم کرتا ہے کہ جنسیت اور مامتا دو الگ چیزیں ہیں۔ مامتا کی جبلت کے انسانی اور حیوانی سرچشمے ابھی بھی لاعلمیت کی تاریکی میں چھپے ہوئے ہیں۔ جانوروں میں جہاں مامتا کی جبلت وسیع پیمانے پر دیکھی جا سکتی ہے۔ ایسی بھی مثالیں ملتی ہیں جہاں مائیں بچوں کو جنم دینے کے بعد انھیں کھا جاتی ہیں۔ قیاس ہے کہ ایسے جانور خارجی خطرات سے اپنے بچوں کو محفوظ رکھنے کے لیے شاید اپنے جسم کی پناہ گاہیں بخشنا چاہتے ہوں۔ بہر حال انسانی اور حیوانی سطح پر مامتا کے بہت سے روپ ہیں۔

بہت سی عورتیں ایسی ہوتی ہیں جو سماجی اور اخلاقی Conditioning کی وجہ سے جنسیت سے نفرت کرتی ہیں لیکن مامتا کے جذبے سے سرشار ہوتی ہیں۔ اپنی مامتا کے جذبے کی تسکین وہ دوسرے لوگوں کے بچوں کی پرورش کر کے یا بچوں کے گھر، چلا کر کرتی ہیں۔ ڈکنس کے ناول Little Dorrit میں اسی نام کا کردار عورتوں کی اس نوع کا بہترین نمائندہ ہے۔ لٹل ڈورٹ اپنے مقروض باپ کی جس طرح نگہداشت کرتی ہے اس میں مامتا ہی مامتا ہے۔ اس کی بہن رنگین مزاج ہے فیشن پرست، کپڑوں کی شوقین اور سوسائٹی میں گھومنے والی عورت ہے۔ اس کے بچے کی نگہداشت اور پرورش بھی لٹل ڈورٹ ہی کرتی ہے۔ ایسی عورتوں کی نفسیات کا ایک پہلو یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ بچوں سے محبت لیکن بچہ جننے والیوں سے نفرت کرتی ہیں۔ اس نوع کا نمائندہ کردار اوڈن منرو کی کہانی Aunt میں ملتا ہے۔ دوسرے رشتہ داروں کے بچوں کو بے پناہ محبت سے پروان چڑھانے والی یہ خاتون جسم کی پاکیزگی کی اتنی قائل ہے کہ خود اپنی پیدائش کے بارے میں ایک جھوٹی کہانی گھڑتی ہے اور اسے سچ مانتی ہے۔ مقدس مریم کے کنوارے حمل IMMACULATE

CONCEPTION کا آئیڈیا اتنا گہرا اثر ہے کہ وہ اپنی پیدائش کو بھی انسان کے حیوانی جنسی عمل سے بے نیاز کرنے کے لیے پاکیزہ حمل کا احمقانہ افسانہ تراشتی ہے۔ مامتا اور جنسیت میں یا افتراق یہ نفسیات کا شاخسانہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مامتا اور جنسیت میں فرق ہے اور فرق کا فطری نتیجہ تصادم بھی ہے۔ لیکن ذہنی صحت کی علامت ایک یا دوسرے کے حق میں فیصلہ کرنا نہیں بلکہ دونوں میں ایک توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنا ہے۔ لیکن انسان مختلف احیان کے لیے توازن یہ صحت غیر متوقع سے کم نہیں۔ ایروز اور مامتا کے فرق کا خوبصورت بیان بالزاک کی ایک کہانی دو عورتوں میں ہوا ہے اور فی الحقیقت یہ دونوں عورتیں ایک ہی نسوانی سائیکی کے دو رخ ہیں۔ ٹالسٹائی کی اینا کارے نینا میں اینا کا المیہ یہی ہے کہ وہ ورونسکی کے عشق میں گرفتار ہو کر عشق کی بلی پر مامتا کا جذبہ قربان کرتی ہے لیکن یہ قربانی بہت مہنگی پڑتی ہے۔ کیونکہ بیٹے کی محبت اور اس کی یاد اندر ہی اندر اس کی شخصیت کو گھن کی طرح کھاتی رہتی ہے۔ ورونسکی سے بھی اس کے ایک لڑکی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن گو یہ بچہ محبت کا پھل ہے وہ اس سے ویسی محبت نہیں کر پاتی جو اسے اپنے پہلے بیٹے سے ہے حالانکہ یہ بیٹا اس شادی کا ثمر ہے جو ناکام ہے کیونکہ اینا کو اپنے شوہر سے محبت نہیں تھی۔ اینا کارے نینا عشق کے بے پناہ جذبے کے بہ زور اس کے جبر اور تباہ کاری کی کہانی ہے۔ جذبے کے تند و تیز سیلاب پر انسان کیسے بے دست و پا ہوتا ہے اور سیلاب کا زور کم ہونے پر وہ خود اپنی سائیکی میں بسے ہوئے دوسرے انسانی تقاضوں کی پتھریلی چٹانوں سے ٹکرا کر کیسے پاش پاش ہوتا ہے اس کا بیان صرف ٹالسٹائی جیسا فنکار ہی کر سکتا ہے۔ اینا کارے نینا کا مقابلہ عموماً مادام بواری سے بھی کیا جاتا ہے لیکن ایما بواری میں جذبے کا طوفان نہیں، محض روز مرہ کی بے کیفی سے تنگ آتے ہوئے رومانی ذہن کی آرزوئے نشاط ہے۔ ایما بواری کی بھی ایک لڑکی ہے جس کی طرف عموماً وہ بے پروا رہتی ہے۔ ایما کی خودکشی اور شارل کی موت کے بعد اس لڑکی کی بے چارگی ایک تلخ حقیقت کے طور پر سامنے آتی ہے جو ایما کی رومانیت کی ضد، اس کا کڑوا پھل اور اس کی نارسیدگی کا استعارہ ہے۔

نارمل حالات میں ایروز بہت ہی آہستہ سے کسی تصادم اور بحران سے گزرے بغیر مامتا کے جذبے میں تبدیل ہو کر اسی میں زندہ رہتی ہے۔ اس کی عمدہ ترین مثال ٹالسٹائی کے شاہکار ’’جنگ اور امن‘‘ میں نتاشا کا کردار ہے۔ شادی سے پہلے نتاشا ایک نازک اندام گل نو شگفتہ تھی وہ محفلوں کی روح رواں تھی اس کی آواز، اس کی چال اور اس کے ناز و انداز میں وہ سحر کاری تھی کہ اس کا

تصور آدمی کو پری کہانیوں کی طلسمی فضاؤں میں پہنچا دیتا۔ پیری اوبی سے شادی کے بعد یہی نتاشا دھڑا دھڑ بچے پیدا کرتی ہے، کچھ موٹی ہو جاتی ہے اور ایک ماں اور گرہستن کے طور پر پہلے کی طرح دعوتوں اور محفلوں کے لیے وقت نہیں نکال سکتی۔ ٹالسٹائی نے کمال یہ کیا ہے کہ نتاشا کے اس روپ میں بھی اسے خوبصورت اور پرکشش دکھایا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اب وہ اپنے حسن کی جادوگری کا استعمال صرف اپنے شوہر کو اپنے پاس رکھنے کے لیے کرتی ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ ٹالسٹائے کے زمانے میں وہ جدید عورت پیدا ہو چکی تھی جو بچوں کی نگہداشت آیاؤں کے سپرد کرتی تھی اور فیشن ایبل سوسائٹی میں اپنی جنسی کشش برقرار رکھنے کے لیے بچوں کو دودھ پلانے سے احتراز کرتی تھی۔ ٹالسٹائی کے یہاں ان جدید فرانسیسی خواتین سے بدظنی کو صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ہمارے عہد میں جنسیت اور ماتا کے تصادم کا ایک روپ عورت کے اپنے دانشورانہ تقاضوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ صدیوں سے عورت کے متعینہ سماجی کردار میں جو انقلابی تبدیلی آئی ہے اس نے عورت کے لیے گوناگوں نفسیاتی مشکلات پیدا کی ہیں۔ عورت کے لیے اپنی انسانی شخصیت، اپنی ذہنی صلاحیت اپنے کیریر اور اپنے اختیاری پیشہ ورانہ مشاغل کے سبب بچوں کے لیے ہمہ وقت ماں بنی رہنا اب آسان نہیں رہا۔ وہ ان پر پوری توجہ نہیں دے سکتی اور اپنی بے توجہی سے دکھی اور نالاں بھی رہتی ہے۔ جدید مغربی ناول میں اس کشمکش کی نہایت روح فرسا تصویریں دیکھنے کو ملتی ہیں۔

عورت کی تصویر کشی میں بیدی عام طور پر متوسط اور نچلے طبقہ کی معاشرتی زندگی کو شاید اسی سبب سے پسند کرتے ہیں کہ ان طبقوں میں عورت کے متعینہ رول میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ وہ جنسیت اور ماتا دونوں میں توازن چاہتے ہیں اور اگر کسی مجبوری کے سبب انھیں کسی ایک سے ہاتھ اٹھانا پڑے تو وہ ماتا کے حق میں فیصلہ کرتے ہیں۔ جیسا کہ ان کے افسانوں میں بیوہ عورتوں کے کرداروں سے ظاہر ہے جو اپنے بچوں کے لیے بیوگی کے سب دکھ سہار جاتی ہیں۔ بیدی کے یہاں ایروز قوت حیات کے مرادف ہے اور وہ کسی بھی اعلا سے اعلا مقصد کے لیے ایروز کا قتل پسند نہیں کرتے۔ ظاہر ہے جوان بیواؤں کے لیے وہ ایروز کا انکار نہیں کریں۔ لیکن بیوگی ایک مجبوری ہے خصوصاً ہمارے سماج میں اس مجبوری کا اور بیوہ کی بے بسی اور بے کسی کا بیان وہ نہایت

دردمندانہ طریقے پر کرتے ہیں۔ بیوہ میں ایثار کی قربانی کا ان کے یہاں تقاضا نہیں ہے۔ اگر قربانی ہے اور مجبوری کے تحت ہے تو ان کے دل میں اس کے لیے ہمدردی ہے اور چاہ ہے بیٹے تک ان کے لیے قدر ہے۔

محض جنسیت کی خاطر جس وقت بیوی پر مغرب میں طلاقیں ہوتی ہیں، گھر ٹوٹتے ہیں اور بچے بے گھر ہوتے ہیں اس کے معاشرتی اسباب جو کچھ ہوں خاندانی زندگی سے اس بے پروائی، بدنامی اور انحطاط کو بیدی کسی بھی سطح پر قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ اس طرح اولاد رشتے چھوٹنے کا بیدی کو احساس تھا جیسا کہ ان کے افسانے ''ایک باپ بکاؤ ہے'' سے ظاہر ہے۔ لیکن اس خاندانی اور جنسی انارکی کو بیدی ایک سامنے کی طرح دیکھتے ہیں۔ شاید وہ محسوس کرتے ہیں کہ آتے ہوئے جو بچاؤ اتنی زبردست اتھل پتھل، انارکی کی اس جیتی آندھی کو روکنا ان کے اختیار کی بات نہیں۔ وہ اس کی منطقی انتہا، اس کے فطری انجام کو پہنچے گی۔ وہ تو بس یہ کر سکتے ہیں کہ جو قدریں انھیں عزیز ہیں انھیں محفوظ کر لیں۔ شاید طوفان گزرنے کے بعد پھر بھی انسانیت اپنی تعمیر کے لیے ان سے کچھ کام لے سکے۔ نہ بھی لے سکے تو وقت اور تاریخ کے دھارے میں جہاں سب کچھ فنا ہو وہاں یہ بھی سہی۔

اس لیے بیدی ہمیں عورت اور بوڑھے کے لیے ایک ایسے زمانے میں چند اخلاقی رویوں کی تشکیل کرتے نظر آتے ہیں جب قدیم و جدید کے انتشار اور ہلاکت کی زد میں ہیں۔

''یوکلپٹس'' کی اشاریت اور معنویت تک رسائی کے لیے یہ پس منظر ضروری ہے کیونکہ ''یوکلپٹس'' بیدی کا شاید سب سے زیادہ مشکل، مبہم بلکہ الجھا ہوا افسانہ ہے۔ میں بلا کسی تذبذب کے یہ کہوں گا کہ افسانہ کا اشکال عجزِ فن کا نتیجہ ہے۔ وہ تجربہ کو کوزے میں بند کرنا چاہتے ہیں اور نہیں کر پاتے۔ اشارے علامتوں میں ڈھلنا چاہتے ہیں اور نہیں ڈھل پاتے۔ مواد ہیئت کے قابو میں نہیں رہتا اور اچھالیاں مارتا ہے۔ اور یہ اچھالیاں مشکل اشاروں میں بدلتی اور اشارے علامات کی شکل اختیار کرتے کرتے پھر حقیقت پسند مواد کے بہاؤ میں گر کر تحلیل ہو جاتے ہیں۔ افسانہ فن کی اس سادگی کو نہیں پہنچتا جس میں تجربے کی پیچیدگیاں اور آرٹ کی پرکاری غازۂ رخسار کی لطیف تہ میں بدل جاتی ہے اور جس سے بیدی کے بہترین افسانے عبارت ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ نقادوں نے یوکلپٹس کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا اور جو تھوڑا بہت اس کے متعلق لکھا گیا وہ بھی اس احتیاط سے کہ

انسانی معنویت کے شعلے سے انگلیاں جھلسنے نہ پائیں۔ تخلیق کی آنچ سے اور الفاظ کی تپش سے بچنا ہماری تنقید کا پرانا شیوہ ہے۔

افسانہ میں تین عورتیں ہیں مردوں کے بغیر مرد غائب ہیں جیسے کندن کی بیوہ ماں سجاشنی کا شوہر جو عالم غیب کو سدھار گیا ہے۔ کندن کی کرسچین ملازمہ لکھی کا پہلا شوہر رام داس جو عالم غیب ہی میں رہتا ہے اور جس کے متعلق کہہ سکتے ہیں کہ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ اور لکھی کا دوسرا شوہر جو آتا ہے اور غائب ہو جاتا ہے اور لکھی کا تیسرا مرد جو پھر عالم غیب کا باسی ہے یعنی پتا ہی نہیں چلتا کہ وہ کون ہے اور پھر خود کندن کا مرد، وہ مرد جس سے اسے پہلی محبت ہوئی کیتھولک پادری فادر بابی فشر جو خواب کی طرح آتا ہے اور خواب کی طرح غائب ہو جاتا ہے، روحانیت کی یا عالم غیب کی تلاش میں۔

اور تینوں ہی عورتیں ماں کا روپ ہیں۔ کندن کی بیوہ ماں سجاشنی جو اپنی بیٹی کندن کی پرورش کے لیے ایروز کو ممتا پر قربان کر دیتی ہے۔ کرسچین ملازمہ لکھی جو یکے بعد دیگرے کندن کے بنگلے کے احاطہ میں بچے جننے چلی آتی ہے۔ بن باپ کے، غائب باپ کے، شوہر باپ کے اور نہ جانے کس کس کے۔ لکھی میں ایروز اور ممتا کے درمیان کوئی تنازعہ نہیں۔ دونوں ایک دوسرے سے خوش ہیں اور ایروز جو پھل لاتی ہے اسے ممتا بڑے چاؤ سے پالتی ہے۔ لیکن پرانے خیالات والی سجاشنی لکھی کے یہاں ایروز اور ممتا کے اس خوشگوار سمجھوتے سے خوش نہیں۔ کیونکہ لکھی کو درد اٹھتا ہے تو دایا کا کام سجاشنی ہی کو کرنا پڑتا ہے۔ ہر بچہ کی پیدائش پر سجاشنی اسے کوستی ہے۔ گھر سے نکال دینے کی دھمکی دیتی ہے۔ یہاں تک کہ ایروز کی چوکھٹ پر چوکیداری کرنے کے لیے ایک کتا پال لیتی ہے تاکہ لکھی کا رام داس یا سدھو یا کوئی اور مرد رات کے اندھیرے میں آنے نہ پائے۔ لیکن عالم غیب سے آنے والوں کو کون روک سکتا ہے۔ وہ آتے ہیں اور نطفہ چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ اور سجاشنی پھر بکتی جھکتی اپنے دایا گیری کے کام پر لگ جاتی ہے۔

اور تیسری ماں خود کندن ہے۔ وہ کنواری ہے اور اس کے کوئی بچہ نہیں ہے اور اب تو اس کا شادی کا بھی ارادہ نہیں کیونکہ بابی فشر کے پادری بن جانے کے بعد مرد کے لوٹنے کی کیا امید رہی اسی لیے وہ اپنی جبلی خواہشوں کے دھارے کو یوکلپٹس کے پیڑ کی طرف بہا دیتی ہے۔ درخت کے ساتھ شادی رچانے کے نشانات قدیم قبائلی نظاموں میں ملتے ہیں۔ اور درخت اور عورت کے

درمیان زمین اور بیج کا رشتہ ہے۔ اسی لیے کندن اپنی ماں سے کہتی ہے کہ وہ تو درخت کو بڑھتے ہوئے بھی دیکھتی ہے۔ ماں جواب دیتی ہے۔ "پودے دن کو نہیں رات کو بڑھتے ہیں" کندن حیرت سے پوچھتی ہے "کیوں؟" ماں جواب دیتی ہے "آدمی کے سب کام پرماتما اندھیرے میں کرتے ہیں۔" اس طرح درخت، بیج، زمین، رات اور آدمی سب قدرت کی پراسرار تخلیقی قوتوں کے مظاہر بن جاتے ہیں۔ اور عورت ہونے کے ناتے کندن بھی کائنات میں تخلیق کے اس ازلی رقص کا حصہ ہے۔ اسی لیے لکھی کو جب دردِ زہ اٹھتا ہے تو وہ مدد کے لیے دوڑ کر اس کے پاس پہنچنا چاہتی ہے، لیکن اس کی ماں روک دیتی ہے کہ یہ کنواری لڑکیوں کا کام نہیں۔ دوشیزگی اور مامتا کے بیچ یہ دیوار کب سے اور کیوں پیدا ہوئی اس کے متعلق ہمارا علم ہنوز ناقص ہے لیکن اس بات کا سراغ ملتا ہے کہ اکثر قدیم قبائلی نظاموں میں بچے کی پیدائش کے وقت کنواری لڑکیوں کو بھی حاضر رکھا جاتا تھا۔ یہ تجربہ ہمارا آج کے جنس زدہ سماج کی میڈیا کے ذریعہ اشتعال انگیز جنسی یلغار سے زیادہ ہی صحت مند ہوگا۔

کندن میں مامتا کا جذبہ اتنا شدید ہے کہ وہ لکھی کو اس کی لغزش کی سزا اکیلے دینا نہیں چاہتی۔ کندن کی ماں سجاتی عمر کی اس منزل میں ہے جب زمانہ کے سرد و گرم تجربات نے اس کی مامتا کے جذبہ میں ایک طرح کی کرختگی پیدا کردی ہے۔ اس لیے ہر بار وہ لکھی کے حاملہ ہونے پر برہم ہوتی ہے۔ بڑبڑاتی ہے اور روٹھ کر اس طرح بیٹھ جاتی ہے کہ دردِ زہ میں گرفتار لکھی کی چیخیں سن کر بھی ٹس سے مس نہیں ہوتی۔ کندن سجاتی سے التجائیں کرتی ہے۔ اس پر غصہ ہوتی ہے اور سجاتی لکھی اور خود کی ذات اور عورت ذات کو کوستی ہوئی پھر اپنے دایا گیری کے کام پر لگ جاتی ہے۔ اس کے مقابلے میں کندن کے یہاں مامتا کا جذبہ دوشیزگی کی معصومیت اور طہارت لیے ہوئے ہے۔

یہ کندن کا کوئی ذاتی وصف نہیں۔ نوجوان لڑکیوں میں مامتا کا یہ جذبہ عام ہوتا ہے اور ہم روزمرہ کی زندگی میں بھی دیکھتے ہیں کہ لڑکیاں چڑیوں کے گھونسلوں کو ہاتھ لگانے نہیں دیتیں اور جب بلی کے بچے ہوتے ہیں تو بچوں ہی کی طرف نہیں بلکہ بلی ماں کی طرف بھی لڑکیوں میں ایک بے پناہ محبت کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ ماں باپ اور بھائی جب بلی کو گھر سے باہر نکالنا چاہتے ہیں تو وہ ان سے بھڑ جاتی ہیں۔ یہ بھی ہم دیکھتے ہیں کہ کنواری لڑکیاں چھوٹے بچوں سے کتنی محبت کرتی ہیں۔ جنگل میں جب درباری مصری بھکارن کے بچے کو لے کر آتا ہے تو سیتا کیسے ایک فطری

ماورائی جذبے کے تحت بلی کو وہ وہیں اٹھا لیتی ہے اور اس سے پیار کرنے اور کھیلنے لگتی ہے۔ بیدی کا کمال یہی ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے فطری جذباتی مظاہر پر گہری نظر رکھتے ہیں اور اس طرح روزمرہ کے معمولی جذباتی رویوں کو شخصیت کے ذہنی سرچشموں کی جھلملاتی لہر بنا کر انھیں غیر معمولی بنا دیتے ہیں۔

ماں کی ہولی کی کو آگ سے نکالنے والا کنواری لڑکیوں کا جذبہ بھی کندن کے یہاں لکھی کی طرف اس کے ہمدردانہ طرز عمل میں جھلکتا ہے۔ سہاگی جب لکھی کو نکال باہر کرنے پر آمادہ ہوتی ہے تو کندن صاف کہہ دیتی ہے کہ جانا ہو تو سہاگی چلی جائے۔ لکھی اپنے بچوں کو لے کر کہاں جائے گی۔ سہاگی جس نے اپنی پوری زندگی اپنی بیٹی کے لیے وقف کر دی۔ کندن کے اس جواب پر بہت ملول ہوتی ہے۔ سہاگی ماں ہے اور لکھی آخر ایک نوکرانی۔ لیکن بیدی نے کس قیامت کی ہنرمندی سے کام لیا ہے کہ کندن کے جوان ہونے اور اپنے پاؤں پر آپ کھڑے ہونے کے بعد سہاگی کا ماں کا رول ختم ہو گیا ہے۔ کیونکہ ممتا کا جذبہ اس وقت تک بہت طاقتور رہتا ہے جب تک بچے چھوٹے ہوتے ہیں اور اپنی زندگی کے لیے ماں کی پرورش کے محتاج۔ وقت گزرنے اور بچوں کے بڑے ہونے کے ساتھ ماں باپ اور بچوں کے رشتہ میں گرہیں پڑنا شروع ہوتی ہیں جیسا کہ بیدی نے کندن اور سہاگی کے رشتے میں دکھایا ہے۔ اب ماں سہاگی نہیں لکھی ہے جس کے چھوٹے چھوٹے بچے ہیں۔ خاطر نشان رہے کہ کندن کے دل میں لکھی کے لیے محبت اور لگاؤ کا وہ جذبہ نہیں جو اپنی ماں کے لیے ہے کیونکہ ماں آخر ماں ہے اور ملازمہ آخر ملازمہ۔ لیکن ممتا کی جبلت لگاؤ اور محبت کے جذبات کو بھی الاتی چلاتی لکھی کی حفاظت کے لیے جا کھڑی ہوتی ہے۔ یہ جبلت کیا ہے بیدی نہیں جانتے لیکن اتنا جانتے ہیں کہ وہ لگاؤ اور محبت کے جذبات سے بھی الگ ان سے ماورا کوئی اندھی طاقت ہے جس کا استعمال فطرت بچوں کی سلامتی اور پرورش کے لیے کرتی ہے۔

کندن ایک نہایت ہی ذہین، پڑھی لکھی اور خوبصورت لڑکی ہے۔ غریب بیوہ ہونے کے باوجود اس کی ماں سہاگی نے اسے بڑی محنت سے پڑھایا۔ وہ امتحانات میں بہت کامیاب رہی اور اسکالرشپ پر امریکہ کی وسکانسن یونیورسٹی سے اسکول ٹیچر کا ڈپلوما حاصل کیا اور لوٹ کر اب ایک کرسچین اسکول میں وائس پرنسپل کے فرائض انجام دے رہی ہے۔ مشنری اسکول نے رہنے کے لیے ایک چھوٹا سا مکان اسے دیا ہے جہاں وہ اپنی ماں کو اپنے پاس بلا لیتی ہے۔ بالی فقر جب

پارٹی بدلا کرتا ہے تو کندن کا اس کے ساتھ معاشقہ ختم ہو جاتا ہے۔ کندن بابی فقر کو فراموش تک نہیں کر سکتی۔ یہ بے وفائی نہیں ترک ہے۔ کسی عورت کے لیے نہیں خدا کے لیے اس نے دنیا کی راہ چھوڑی ہے۔ خیال ہے کہ وہ تو سنسار سے بلند ہو گیا ہے۔ معمولی سے غیر معمولی بن گیا ہے۔ اور کندن ذہین اور تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود بھی ایک اچھی عورت ایک معمولی عورت بنی رہتی ہے۔ اور معمولی عورت کے فطری تقاضے ہیں جنس، مامتا اور سرپرست جیون۔ لیکن بابی فقر کے اس کی زندگی سے نکل جانے کے بعد وہ ان تقاضوں سے بھی منہ پھیر لیتی ہے۔ وہ بھی ایک طرح کی سنیاسن بن جاتی ہے۔ بچوں کو پڑھانا، کتابیں پڑھنا اور ٹیوشنس کے بچوں کی محبت سے اپنی زندگی کے خلا کو بھرنا چاہتی ہے۔ لیکن خلا اس طرح بھرا نہیں جاتا۔ جس واقعے سے بیدی افسانے کا آغاز کرتے ہیں اس کی تکرار بھی افسانہ میں گذرتے دنوں کے بے رنگ تواتر کے ساتھ ہوتی رہتی ہے۔ اور وہ واقعہ یہ ہے "بہت ہی مرا مرا سا دن تھا جب کہ دوپہر کی وہ ٹھٹھری ہوئی رات پیدا ہو رہی تھی۔ لمحے جڑ جڑ کر ایک دوسرے پر ڈھیر ہو رہے تھے۔"

کندن کی ماں سجاتی کندن کی زندگی کی ویرانی کو محسوس کرتی ہے۔ وہ سوچتی ہے کندن کا پڑھائی ہی کو شادی سمجھ لینا ٹھیک نہیں ہے۔ وہ اپنی بیٹی کو ایک عورت کی بھرپور زندگی گزارتے دیکھنا چاہتی ہے۔ بیدی لکھتے ہیں "ایک بچے کے ساتھ اپنی بیٹی کی پیاری محبت کو دیکھ کر ماں اکثر پریشان ہو اٹھتی ہے۔" بابی فقر سے شادی کے امکانات ختم ہو جانے کے بعد گویا کندن بچوں پر صبر کرتی ہے۔ دوسرے کے بچے سے محبت گویا جنسی ارتفاع کا ایک عمل ہے لیکن یاد رکھئے کہ بہت سے ماہرین جن میں فرائڈ بھی شامل ہے اس بات پر متفق ہیں کہ ارتفاع دراصل دباؤ Repression ہی ہے۔ کندن میں جنسیت مری نہیں صرف دبا دی گئی ہے۔

بیدی نے اس معاملے میں ایک اور نفسیاتی نکتہ پیدا کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں "بارہ تیرہ برس ہی کی عمر میں کندن کو ایک ایسے مرد کے سلسلے میں تجربہ ہوا تھا جس کے بارے میں وہ کبھی سوچ بھی نہ سکتی تھی۔ شاید وہ مر جاتی مگر کسی نے اس کی زندگی بچا لی تا کہ وہ بڑی ہو کر ٹیوشنس کا پیشہ کرے یہ سب ایک طرح سے اچھا ہی ہوا ورنہ کندن پڑھائی ہی کو شادی نہ سمجھتی۔

کاش وہ ایسے اشاروں کو ڈرامائی واقعات میں بدل دیتے تو افسانہ سے بہت سا غیر ضروری ابہام دور ہو جاتا۔ بہر حال کم سنی میں جنس کے اس Traumatic تجربے کے بعد جنسی جذبہ کو

دوسرے رخ پر موڑنا یعنی پڑھائی میں دل لگانا اور اپنی شخصیت کی تعمیر کرنا ضروری تھا۔ یہ شخصیت قید ہوتی ہے لیکن شخصیت کے پیچھے ایک عام ارضی عورت اپنے تمام فطری تقاضوں کے ساتھ زندہ رہتی ہے۔ اسے تنگ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ختم نہیں کیا جا سکتا عورت کچھ بھی بنے اپنے جسم کے باہر نہیں جا سکتی۔ اس کی شناخت کچھ بھی ہو اپنے جسم سے الگ نہیں ہوگی۔ معمولی اور غیر معمولی شخصیت کے ان تضادات کو بیدی کندن اور لاجی کے کرداروں سے ظاہر کرتے ہیں۔

بیدی جانتے ہیں کہ شخصیت بننے کے لیے عورت کو بھی اپنی بایولوجی کی سطح سے بلند ہو کر اپنی ذہنی صلاحیتوں کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔ آج کے انسانی سماج میں عورت محض بچے جننے اور اسے پروان چڑھانے والی ماں نہیں ہے۔ بلکہ وہ تہذیب و تمدن کی لائی ہوئی نعمتوں سے بھی سرفراز ہونا چاہتی ہے۔ وہ مرد کی بنائی ہوئی دنیا میں ایک فعال رول ادا کرنا چاہتی ہے۔ اس طرح اس کی شخصیت میں نسائیت اور مردانہ پن کے درمیان تصادم چلتا ہے۔ یہ تصادم جدید عورت کا مقدر ہے۔ جب عورت اپنی ذہانت، اپنی دانشوری اپنی تعلیم کے ذریعہ مرد کی بنائی ہوئی دنیا میں ایک اونچا مقام حاصل کرتی ہے تو اس کا مرد کے ساتھ ہم سری اور برابری کا دعوا پورا ہوتا ہے اور ایک معنی میں مرد سے اس کا تصادم ختم ہوتا ہے۔ لیکن ایک نیا تصادم خود اس کی ذات میں پیدا ہوتا ہے جو اس کے فطری تقاضوں اور سماجی سرگرمیوں کے درمیان ہوتا ہے۔ مغرب کی جدید خواتین ناول نگاروں خصوصاً ڈارس لیسنگ، آئرس مرڈوک، مارگریٹ ڈربیل، اریکا جانگ کی تخلیقات میں اس تصادم کے بے شمار پہلو بکھرے پڑے ہیں۔ ان ناولوں کا المناک پہلو یہ ہے کہ اپنی سماجی اور دانشورانہ کامیابیوں کے باوجود، عورت مرد کی ضرورت سے اور خود اپنی فطرت کے تقاضوں سے آزاد نہیں ہو سکی۔ گھر، شوہر، بچوں کے بغیر اس کی شخصیت کی تکمیل نہیں ہوتی۔ ایک خلش، ایک تشنگی، ایک بے پایاں خلا اس کی روح کو ہولناک سناٹوں سے بھر دیتا ہے۔ اپنی ملازمت، اپنے فلیٹ اور اپنی آزادی میں جینے والی عورت بالآخر دولت مند کا سانووا کا شکار بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ جھگڑا کہ برتن کون دھوئے گا، بیوی یا شوہر، جب گھر کی سطح پر رہتا ہے تو انسانی طربیہ میں بدل جاتا ہے۔ تجرد آشنا فلیٹ میں نہ طربیہ ہے نہ المیہ، محض بن دھوئے برتن، دن بھر کی تھکن اور اداس شام کی بڑھتی ہوئی تنہائی کے گہرے سائے جو شراب کی طرف بڑھتے ہوئے ہاتھ کی لرزشوں کو الم ناک بناتے ہیں۔

بیدی نے کندن کو تعلیم یافتہ بتایا ہے لیکن ترقی کوش اور حوصلہ مند نہیں۔ کندن کے اندر

رہی ہوئی فطری عورت زندہ ہے جو بالی فشر سے مایوس ہونے کے بعد اپنی جنسیت کا انتقام سرجو کے پیڑ سے محبت میں کرتی ہے۔ دراصل عورت کی نفسیاتی ساخت کی تعمیر میں اس کے ماحول کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے اور کندن کے پاس اس کی ماں ہے۔ لکھی کے دھڑا دھڑ پیدا ہوتے ہوئے بچے ہیں اور گرجا میں مریم اور اس کے بیٹے کی مقدس فضا ہے۔ جدید عورت کا ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ وہ بوڑھوں اور بچوں سے دور ہاسٹل یا فلیٹ میں اپنی ہم عمر اور ہم پیشہ لڑکیوں کے ساتھ رہتی ہے۔ اس لیے ان جذبات کے پھلنے پھولنے کے مواقع اسے کم میسر آتے ہیں جو زیادہ بھرے پرے ماحول میں پروان چڑھتے ہیں۔ بیدی عورت کو انسانی معاشرے میں آگے بڑھنے سے روکتے نہیں لیکن وہ جانتے ہیں کہ آگے بڑھنے کا یہ عمل اسے اپنے جسم کو اپنے بایولوجیکل تقاضات کو ساتھ لے کر ہی کرنا پڑے گا۔ اس کی سلامتی اس میں ہے کہ وہ اپنے جسم کو اپنی جنسیت، ممتا اور رحمت کو اتنا پیچھے نہ چھوڑ جائے کہ ان کی خلش، کامیابی کے جام نشاط کو زہرآگیں کر دے۔ عورت اپنی کوئی بھی شخصیت قائم کرے، وہ اپنے فطری تقاضوں کی قیمت پر نہیں بلکہ ان کی بنیاد پر ہوگی۔ اپنے فطری وجود کو اپنے جسم کو پیچھے چھوڑ کر آگے بڑھنے میں اپنی جذباتی زندگی کو محدود کرنے کے خدشات سے وہ بے خبر نہیں رہ سکتی۔ فطرت کا اصول تو یہ ہے کہ مرد اور عورت ایک دوسرے میں اپنی تکمیل پاتے ہیں۔ اس تکمیل کے بغیر کامیاب ترین زندگی بھی اپنی تمام ظاہری جگمگاہٹوں کے بغیر خالی خالی رہتی ہے۔ اسی لیے کندن جب اسکول سے گھر لوٹتی ہے تو دن مرا مرا سا لگتا ہے اور رات ٹھٹھری ہوئی اور لمحے دھڑا دھڑ ایک دوسرے پر گرتے ہیں۔ زندگی کے خالی پن کو سماجی یا منصبی سرگرمیوں سے بھرا نہیں جا سکتا۔ کیونکہ کام ایروز کا نعم البدل نہیں ہے۔ کندن کے برعکس اس کی ملازمہ لکھی کی زندگی باوجود اس کے کہ تہذیب و تمدن کی نعمتوں اور آسائشوں سے محروم ہے کندن کی طرح خالی خالی نہیں۔ اپنے محدود دائرے میں وہ جذباتی طور پر بھری پری ہے۔ اسی لیے لکھی کے سبب کندن کی زندگی میں تبدیلی آتی ہے اور اس کی ممتا بیدار ہو جاتی ہے اور وہ افسانے کے آخر میں اپنی ماں کو بتاتی ہے کہ وہ شادی کرے گی۔ کندن کو دیکھ کر لکھی کی زندگی میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ لکھی کے لیے کندن کی پرآسائش اور مہذب زندگی ایک خواب ہے لیکن کندن کے لیے لکھی ایک تلخ حقیقت ہے۔ زندگی میں تبدیلیاں خوابوں سے نہیں بلکہ حقائق کے تلخ تجربات سے آتی ہیں۔

لکھی کندن کو اس کے عورت ہونے کا احساس دلاتی ہے اور مرد کے بنائے ہوئے سماج

میں عورت اپنے نسوانی وجود پر بھی مطمئن نہیں رہتی۔ کیونکہ مرد نے عورت سے ناجائز فائدہ اٹھا کر اس کا استحصال کیا ہے اور اس کے انسانی تقاضوں کو بھی محسوس نہیں کیا۔ اپنے عورت ہونے پر عورت ہمیشہ خود پر لعنت ملامت بھیجتی رہتی ہے ایک طرف مرد اسے دیوی کا روپ دیتا ہے اور دوسری طرف دیوی خوب جانتی ہے کہ اس کی زندگی کتے سے بھی بدتر ہے۔ اسی لیے بیچاری تنگی سے کہتی ہے کہ جیون کا کیا ہے۔ ہر عورت چاہتی ہے کہ مر جائے اپنی کایا کو کوسنا عورت کی فطرت کا ایک جزو مان لیا ہے۔ عورت اپنی کایا سے باہر نکل کر مردوں کی دنیا میں سرفرازی چاہتی ہے تو اس کا یہ مردانہ پن اس کی نسوانیت سے اپنی قیمت وصول کرتا ہے۔ اس المیہ سے عورت ابھی تک نجات حاصل نہیں کر سکی۔

بانی فقر روحانی نجات کے لیے جسم کا تیاگ کرتا ہے۔ فطرت نے تو مرد اور عورت کو ایک دوسرے کے لیے بنایا ہے۔ لیکن مرد خود مرد کے بنائے ہوئے تقدس کے اصولوں کی خاطر عورت کا تیاگ کرتا ہے۔ عورت فطرت میں جینا چاہتی ہے اور فطرت کے تقاضوں کو پورا کرنا چاہتی ہے لیکن مرد فطرت سے بھی ماورا ہونا چاہتا ہے۔ عورت کی تکمیل فطرت میں ہو جاتی ہے۔ ماں بن کر وہ سب کچھ بن جاتی ہے۔ لیکن مرد اپنی تکمیل کیلئے روحانی بلندیوں پر پہنچنا چاہتا ہے۔ وہ سنت، اوتار، دیوتا اور بھگوان بننا چاہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شادی لازمہ حیات نہیں ہے۔ آدمی چاہے تو تجرد کی زندگی گزار سکتا ہے۔ لیکن جنسیت آدمی کے اختیار کی چیز نہیں ہے۔ دبانے سے جنس کے جبلی تقاضے دب نہیں جاتے اور یہی چیز اختیاری تجرد کو مضحکہ خیز بناتی ہے۔ اس معنی میں برہمچاریہ میں عظمت اور تقدس نہیں ہے۔ برہمچاریہ کی اوستھا دوسروں کے لیے ہمیشہ مشکوک رہتی ہے۔ آدمی کی نجی زندگی کا ایسا پہلو جس کے بارے میں دوسروں کا علم صفر ہوتا ہے۔ یہ جاننا ممکن نہیں کہ برہمچاریہ کے تمام دعووں کے باوجود آدمی اندر سے کیسا ہے۔ جب تپسویوں کا تپ جو دیولوک کی طاقت سے بھی نہیں ٹوٹتا ایک اپسرا کی ترغیب سے ٹوٹ جاتا ہے تو عورت کی آنکھ کا نشہ تپسوی کی آنکھ کے جلال سے بھی زیادہ طاقتور ثابت ہوتا ہے۔ یہی چیز برہمچاریہ کو مضحکہ خیز بناتی ہے۔ اسی لیے تیاگ میں مردانہ ایگو کے پندار کے ساتھ ساتھ عورت کے وجود کی طرف اس حقارت کی بھی آمیزش ہوتی ہے جو جنسی ترغیبات کے سامنے خود کو غیر مسلح اور کمزور پانے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بعض پنڈتوں کے سوامی اس ہوائی جہاز تک میں سفر نہیں کرتے جس میں کوئی عورت

سادھو۔ جہاں جاتے ہیں وہاں عورت کی حاضری ممنوع قرار پاتی ہے۔ ایک شخص سے بڑھ کر ایک ٹائپ روحانی تجسس اور تلاش کے آدمی نہیں بلکہ ایک فرقے، ایک پنتھ، ایک آشرم، ایک چرچ، ایک مذہب سے کمٹ منٹ کے لوگ ہیں۔ بیدی روحانی کشف اور مذہبی کمٹ منٹ میں فرق کرتے ہیں اور اس پہلو کو چھوتے ہیں جس نے پرکرتی کا جمال دیکھا ہے۔ اور وہ اس پرم آنند کی اوستھا میں ہے۔ پرکرتی کو پیچھے سے آ کر بھی دیکھتا ہے (ملاحظہ ہو ایک باپ بکاؤ ہے)۔ اس روشنی میں اور بھی مردوں کے سامنے بابا فشر کا تجرد اور اس کی بے کیفی اور بے قراریاں بھی مضحکہ خیز نظر آتی ہیں۔ بے قراری کندن کے یہاں نہیں ہے لیکن بابا فشر کے یہاں ہے کیونکہ عورت مرد کے لیے ترغیب ہے اور مرد عورت کے لیے ترغیب نہیں منزل شوق ہے، جہاں نہ پہنچ پائے تو نارسائی کا خیال ہی ایک قرار بخشتا ہے۔ فادر فشر کی بے قراری بھی کتنی مضحکہ خیز ہے۔ وہ گرجے میں جاتا ہے۔ یسوع کے حضور دعائیں مانگتا ہے۔ پھر اپنے بستر پر سوتا ہے اور آدھی رات کے وقت اٹھ کر شیو بناتا ہے اور پھر سو جاتا ہے۔

ایک دن جب فادر فشر کندن کے احاطے میں آتا ہے تو کندن اس کی طرف لپکتی ہے۔ فشر کے اندر کے برفانی علاقے پگھلنے لگتے ہیں۔ وہ اپنے پر قابو پا کر کہتا ہے "پرے ہٹ جاؤ۔ تم عورتیں کبھی ہم مردوں کی عصمت کی نہیں ہوتیں۔" کندن کہتی ہے "میں نے عورت ہو کر تمہیں معاف کر دیا۔" اور بابا فشر کہتا ہے "میرے اور تمہارے درمیان ——— میں عورت ہوں"

کندن یہاں کتنی بلند ہو جاتی ہے۔ کتنی اپنائیت اور قبولیت ہے اس میں اور فادر فشر کتنا مضحکہ خیز لگتا ہے۔ عصمت کے اس کے تصورات مرد سماج کے بنائے ہوئے ہیں اور انہیں لے کر وہ سماج سے نکلتا ہے تو سیدھا ماورائیت میں قدم رکھتا ہے۔ بیچ میں فطرت کو تو وہ ایک ہی زقند میں پھلانگ جاتا ہے۔ اور یہی فطرت اس فوق البشر کو مجبور کرتی ہے کہ آدھی رات کو اٹھ اٹھ کر داڑھی بنائے۔ فادر فشر میں عورت اور فطرت دونوں کا تیاگ ہے اور عورت جو فطرت کی تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اس میں نہ مرد کا تیاگ ہے نہ فطرت کا۔ عورت مرد کو ہمیشہ حواس اور احساسات اور فطرت کی سطح پر کھینچتی ہے اور وہ جو روحانی سربلندی کے لیے فطرت سے بلند ہونا چاہتے ہیں ان کے لیے عورت کا تیاگ ضروری ہو جاتا ہے۔ اور بالآخر سوہان روح بن جاتا ہے۔ عورت اس کے لیے نجس ہے۔ شجر ممنوع ہے، ترغیب ہے، شر ہے، گناہ ہے، وہ اس کی روحانی طاقتوں کو حیوانی سطح سے بلند

ہونے نہیں دیتی۔ وہ اپنی تکمیل کے لیے عورت سے بھاگتا ہے۔ جنگلوں کی راہ لیتا ہے ——— پہاڑ کی گپھاؤں میں تپسیا کرتا ہے۔ ایک ٹانگ پر کھڑا رہتا ہے۔ کیلوں کے بستر پر سوتا ہے۔ اور عورت گود میں بچے کو لیے حیرت زدہ اسے دیکھتی رہتی ہے۔ ماں بن کر وہ اپنی تکمیل کو پہنچ گئی اور یہ وہ تکمیل ہے جس کا آئیکون مقدس مریم اور اس کا بچہ ہے۔ جس کے سامنے پھر پادریوں کی گردن عقیدت سے جھک جاتی ہے۔

اور یہی وہ نقطہ ہے جہاں مافوق الفطرت کا عمودی خط فطرت کے اُفقی خط کو کراس کرتا ہے۔ مریم ہو یا عام عورت دونوں بچوں کو جنم دیتے ہیں اور فطرت کی تخلیقی ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں۔ اس نقطہ تک تمام بن باپ کے بیٹے یکساں ہیں لیکن اس نقطہ پر عقل کی حد ختم ہوتی ہے۔ اور عقیدے کی حد شروع ہوتی ہے۔ عورت اور اس کا بچہ زمینی اخلاقیات کا شکار رہتے ہیں۔ کنواری مریم اور اسکا بیٹا فطرت کا نہیں بلکہ مافوق الفطرت کا وقوعہ بن جاتے ہیں جو معجزہ ہے۔ وہ نقطہ جہاں ماورائیت کا عمودی خط ارضیت کے اُفقی خط سے آکر ملتا ہے، بیدی کے لیے نقطۂ انحراف اور نقطہ اتصال دونوں کی معنویت رکھتا ہے۔ اور اسی لیے مبہم اور پراسرار ہے۔ بیدی نے فطرت کے وقوعہ کی عظمت کو ثابت کرنے کے لیے مافوق الفطرت کا نہ تو انکار کیا ہے نہ اس کی اہمیت کو للکارا ہے۔ اس کے برعکس مافوق الفطرت کی عظمت کا اقرار کیا ہے تاکہ اس کی روشنی سے فطرت کے وقوعہ کو زیادہ تابناک بنا سکیں۔ لکھی اور اس کا بن باپ کا بیٹا مریم اور یسوع نہیں۔ لیکن اس ٹائپ کا آرکی ٹائپ مریم اور یسوع کا وہ آئیکون ہے جس میں ماں اپنے بچے کو گود میں لیے بیٹھی ہے۔ یہی آئیکون افسانہ کا موقف ہے۔ جس طرح متھن کا موقف عورت اور مرد کی مباشرت کا شلپ تھا۔ افسانے کے تار و پود سے یہ موقف اس طرح ابھرتا ہے کہ لکھی اور اسکا بیٹا زمینی اخلاقیات سے بلند ہو کر فطرت کے پراسرار وقوعہ کی صورت افقی خط پر بلند ہو جاتے ہیں اور مریم اور اس کا بیٹا مافوق الفطرت معجزے کا عمودی خط بناتا افقی خط سے آن ملتا ہے۔ زمینی اخلاقیات اور کلیسائی اعتقادات سے بلند اب فطرت اور فوق الفطرت پوری کائنات کے پس منظر میں اب صرف ماں اور بیٹا ہے۔

عورت اور بچہ ایک مکمل تصویر ہے۔ ایک ایسی تصویر جو اپنے حسن اور تکمیل کے لیے کسی سماجی یا روحانی آئیڈیل کی محتاج نہیں۔ تصویر کی پاکیزگی کسی خارجی اخلاقی قدر کی زائیدہ نہیں، بلکہ ماں اور بچے کے رشتہ سے اپنی تنویر حاصل کرتی ہے۔ ہمکتی ہوئی زندگی اور ممتا کی مہربان آغوش

فطرت کی تخلیقی قوتوں کی علامت ہیں — اور اسی لیے عورت نروان کی نہیں سنسار کی، تیاگ کی نہیں اپنائیت کی، آسمان کی نہیں زمین کی علامت ہے۔ بچہ گود میں ہو تو عورت کی روح تیاگ اور نجات سے بلند ہو کر ممتا میں سمٹ آتی ہے اور دھرم کے چھوٹے موٹے کریا کرم کے علاوہ اس کے پاس خدا کو دینے کے لیے بھی کچھ نہیں بچتا۔ مرد تو قطرہ ہے اور دریا ہونا چاہتا ہے۔ اور عورت میں دریا قطرے میں سمٹ آتا ہے۔ وہ تو فطرت میں اپنے مقام کے ذریعے ہی سب کچھ پا لیتی ہے۔ ممتا کا جذبہ اس کی روحانی سرشاری کے لیے کافی ہے اس جذبہ کے تحت ایثار نفسی ہی اس کا سب سے بڑا تزکیہ نفس ہے۔ وہ معمولی رہ کر غیر معمولی بن جاتی ہے اور جیتے جی [illegible] فطرت سے ہمکنار ہو جاتی ہے۔

عیسائی مذہب میں مقدس مریم کا مقام جیسے جیسے تحریک حاصل کرتا گیا ویسے ماں اور بچے کا نرم و نازک اور محبت اور معصومیت کے جذبات سے لبریز تصور گناہ اور کفارۂ گناہ وسزا اور جزا کے ان تصورات پر غالب آتا گیا جو ایک جابر خدا سے وابستہ تھے۔ مقدس مریم کے حضور دعائیں اور مرادیں مانگتے وقت بندہ اس خوف اور ہیبت کا شکار نہیں ہوتا جو سامی مذہب کے خدائی پر غضب شخصیت کا وصف تھے۔ مریم اور اس کے بچے کے تصور نے خدا کے تصور کو زیادہ دوستانہ محبت آمیز اور رحیم و کریم بنایا۔ جلال پر جمال، عذاب پر رحمت، نجات پر تخلیق اور موت پر زندگی کے نور کی چھوٹ پڑنے لگی۔ یہ خدا کے قبائلی اور پدری تصور کی بجائے جمالیاتی اور مادری تصور کی طرف پیش قدمی تھی۔ اسی تصور سے بھگتی اور تصوف نے سیرابی پائی اور وجود مطلق حسن ازل میں بدل گیا جس سے وصال صرف عشق کے ذریعہ ممکن ہے۔ کہاں خوف کی بیمار نفسیات اور کہاں عشق کی نشاط آفریں جدلیات۔ فادر فشر اسی خوف، گناہ اور کفارۂ گناہ و تزکیۂ نفس، روحانی نجات اور اعتقادات کی سخت گیری کا آدمی ہے۔ مذہب کے معاملے میں عورت کی ضعیف الاعتقادی پر مرد ہمیشہ طعنہ زن رہا ہے۔ لیکن عورت اعتقادات میں نہیں بلکہ رسوم و اساطیر، بدعات، اور رواجات، تیوہاروں اور نیاز و نذر، درگاہوں، مندروں، تیرتھ یاتراؤں، چراغی اور چڑھاووں، آستان بوسی اور گھاٹ کے اشنانوں میں جیتی ہے۔ وہ خشک عقائد کو ایک رسم، ایک تقریب ایک تہوار اور ایک جشن میں بدل دیتی ہے۔ عورت جب بھری پری ہوتی ہے اور سماج میں عورت اور مرد کے رشتوں میں ایک توازن ہوتا ہے تو مذہب میں نشاطیہ عناصر جھلکنے لگتے ہیں۔ جب توازن بگڑتا ہے تو بیراگ کا روگ جاگتا ہے۔ تقشف جڑیں پکڑتا ہے۔ اخلاقی تند جبینی کریم النفسی پر غالب آتی ہے۔ اور تلخی اور موشگ

کی خاطر آدمی زندگی سے منہ پھیر لیتا ہے۔

بیدی کے یہاں کائناتی مرد اور کائناتی عورت کے جو تصورات ہیں وہ بھی باپ، شوہر اور بیٹے، ماں، بیوی اور بیٹی کے مضمرات کے ساتھ اس افسانے میں بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ اشارے جب عیسائی تھیالوجی سے مل جاتے ہیں تو مبہم ہونے کے باوجود لکھی اور مریم کی صورت حال کو متوازی خطوط پر کھینچ لاتے ہیں۔ معنی آفرینی کی یہ کوشش افسانہ کے اشکال کو بڑھا دیتی ہے۔ چنانچہ لکھی کا پہلا شوہر رام داس Holy Ghost کی علامت بن جاتا ہے۔ سدھو جو آوارہ مزاج مرد ہے اور دور کسی کوئلے کی کان میں کام کرتا ہے جب سال میں ایک بار لکھی سے ملنے آتا ہے تو ایک عدد بچہ چھوڑ جاتا ہے۔ سدھو حقیقت ہے لیکن وہ بھی خواب کی صورت میں آتا ہے۔ رام داس کی کوئی حقیقت نہیں وہ تو محض کمیٹی اور کلیسا کے رجسٹر میں نام ہے۔ گویا محض عقیدہ — بیدی لکھتے ہیں:

''اس کا (لکھی کا) اصل نام لکشمی رام داس تھا۔ اور اس کے شوہر کا نام سدھو۔ مگر کمیٹی اور گرجے کے رجسٹروں میں رام داس اس کے باپ کا نام تھا یا کسی پہلے شوہر کا۔ کبھی وہ اسے شوہر کا نام بتاتی اور کبھی باپ کا۔ اور پھر ایک ابتری کے عالم میں — ''میرے باپ کا بھی وہی نام ہے جو میرے مرد کا۔''

کلیسا کی بازپرس پر جب لکھی کو بتانا پڑتا ہے کہ اس بچے کا باپ کون ہو سکتا ہے تو وہ رام داس کا نام لیتی ہے۔ سدھو کا نام لینے کا مطلب تھا اس دنیا کے آدمی کی طرف اشارہ کرنا اور اس طرح اپنے گناہ اور بچے کے حرامی ہونے کا اعتراف کرنا۔ رام داس کا نام لینے کے معنی ہیں اس وجود کا اقبال جو اس میں نطفہ رکھنے کے سبب اس کا شوہر ہے اور بچے کا باپ بھی اور آسمانی باپ بھی کیونکہ انسان تو محض ایک ذریعہ ہے۔ وہ انسان بنانے پر قادر نہیں۔ یہ تو خدا ہی ہے جو اسے پیدا بھی کرتا ہے اور مارتا بھی ہے۔ چنانچہ اس سوال کے جواب میں کہ ''یہ چھوکریوں کی لام کون سنبھالے گا''، لکھی کہتی ہے۔ ''خدا —— جس نے پیدا کیا۔'' ''انھیں پیدا کرنے میں تیرا کوئی ہاتھ نہیں؟'' لکھی جواب دیتی ہے۔ ''نہیں'' اور مسکرا دیتی ہے جس کا مطلب تھا یہ خدا ہی ہے جو عین وقت پر عقل پھرا دیتا ہے۔ کسی اپنے ہی کھیل کی لالچ میں۔

گویا فطرت انسان کے ذریعہ اپنا کام نکالتی رہتی ہے اور خدا کا کھیل، بھگوان کی لیلا، میں آدمی کھلاڑی بھی ہے اور تماشائی بھی، اور دونوں صورتوں میں محض فطرت کے ہاتھ میں ذریعۂ تخلیق۔ کھلاڑی کب تماشائی بنتا ہے اور کب کھلاڑی رہتا ہے یہ ماورائے عقل باتیں ہیں۔ اسی

لیے بیدی عین وقت پر عقل کو چھڑا دینے کی بات کرتے ہیں۔ عقل کو چھڑا دو تو معجزوں اور کرشموں بھری مذہب کی مابعد الطبیعیات اپنے معنی کھو دیتی ہے اور پھر بیدی سجاتا کی زبانی کہلواتے ہیں کہ بھگوان اتپتی کے تمام کام اندھیرے میں کرتا ہے۔ اندھیرا، نیند، خواب اور خواب میں بشارت اور فرشتہ خود اس تجربے سے گذرا ہے کہ "پھر خواب کتنا گہرا ہو جاتا ہے۔"

گویا فطرت جب مرد اور عورت سے تخلیق کا کام لیتی ہے تو دونوں میں شہوت کا وہ نشہ پیدا کرتی ہے کہ نیند اور بیداری، خواب اور حقیقت کی سرحدیں مٹنا شروع ہو جاتی ہیں۔ کیونکہ آدمی اپنے آپ میں نہیں ہوتا۔ لذت کے ایک بیکراں سمندر پر تنکے کی طرح ہوتا ہے اور خواب اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ آدمی کی تمام مزاحمت توڑ دیتا ہے اور اس میں تخلیق کا بیج بو دیا جاتا ہے۔

خواب کی حقیقت کو جتلانے کا مطلب ہے عیسائی تھیالوجی کے ایک اہم ستون کو توڑ دینا۔ کیونکہ روح القدس کی بشارتیں اور Immaculate conception دونوں خواب ہی میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ بیدی کی فنکاری کا کمال اس وقت کھلتا ہے جب وہ مذہب کے مقدس اساطیر کا مرادف عام زندگی میں ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ اس وقت وہ اساطیر کی تقدیس کو آنچ بھی آنے نہیں دیتے اور عام زندگی کے واقعہ کو ذرہ برابر تقدیس عطا نہیں کرتے۔ بلند بلند رہتا ہے اور پست پست لیکن دونوں متوازی رہتے ہیں۔ اور بلندی اپنی بلندی پستی سے ہی پاتی ہے۔ اور پستی اپنی پستی بلندی سے۔ چنانچہ بیدی حقیقت نگاری کی سطح کو کبھی نہیں چھوڑتے۔ لکھی کو معمولی بتانے کے لیے وہ اپنے بیانیہ میں تقدیس کا عنصر آنے نہیں دیتے نہ ہی ایسے اشارے رکھتے ہیں جو معمولی واقعہ اور مقدس اسطور کی مماثلت کو ظاہر کرے۔ وہ مختلف واقعات کو بیان کرتے چلے جاتے ہیں اور واقعات جو ایک دوسرے سے دور فاصلوں پر افسانہ کے چاروں کھونٹ بکھرے ہوئے ہیں، یکا یک متوازی چلنے لگتے ہیں۔ تضاد کے ذریعہ مماثلت پیدا کرتے ہیں اور اسطور حیران نگاہوں سے حقیقت کے آئینہ میں اپنی شبیہ دیکھتا ہے۔

اس کی بہترین مثال وہ واقعہ ہے جس میں لکھی مرد کی مزاحمت کرتی ہے اور پھر اس کے سامنے سپر انداز ہو جاتی ہے۔ فطرت کی ترغیب کے خلاف لکھی کی مزاحمت اور مافوق الفطرت کی بشارت کے خلاف مریم کی مزاحمت اور پھر دونوں کی سپر اندازی ازلی عورت کی اس ازلی بے بسی کی علامت ہے جس سے فطرت تخلیق کا کام لیتی ہے۔ بے بسی اور تخلیق دونوں مل کر عورت کو بہ یک

وقت فطرت کا شکار اور شاہکار بناتے ہیں۔ عورت کی بایولوجیکل جبریت کا مرد نے جس طرح استحصال کیا ہے اس کے باقی ثمرات کو بیدی افسانہ میں جگہ جگہ نمایاں کرتے ہیں۔ لکھی کی لڑکیوں کی پیدائش پر سجاشی کے طعنے لیکن سجاشی خود بھی ایک عورت ہے۔ جس نے کندن کو جنم دیا ہے۔ سجاشی کے کوسنے کیا کندن کے لیے بھی صحیح ہیں۔ کندن جب ماں کو یہ احساس دلاتی ہے تو سجاشی خاموش ہو جاتی ہے۔

اور پھر مرد کے نہ ہونے پر سجاشی کی تکالیف سے بھری بیوہ کی زندگی امرو کے نہ ہونے سے کندن کی اجاڑ زندگی امرو کے نہ ہونے سے لکھی کی اپنے بچوں کی ولدیت ثابت کرنے کی دشواریاں تینوں عورتیں مرد کے بغیر کتنی لاچار ہیں —— تخلیقی طور پر تکمیل کو پہنچنے کے لیے بھی عورت کو مرد کی ضرورت پڑتی ہے لہذا افسانہ مرد کو —— شوہر، باپ اور ازلی باپ کے روپ میں مضحکہ خیز حاشیہ نشینی عطا کرنے کے بعد پھر عورت کے لیے مرد کی ضرورت کی سمت مڑتا ہے۔ عورت ازلی ماں کی صورت میں، مرد کو ازلی باپ یعنی خدا، ازلی مرد یعنی شوہر اور سلسلہ تخلیق کو جاری رکھنے والے عامل یعنی بیٹے کی صورت میں اپناتی ہے۔ کندن اس باپ کے لیے تڑپتی ہے جو دور جدید کے پلیگ میں مارا گیا اور یہ باپ باپ بھی ہے اور خدا بھی ہے۔ کہتے ہیں عورت شوہر میں اپنے باپ کا روپ دیکھتی ہے۔ چنانچہ کندن ازلی باپ کی تلاش میں ہر آدمی پر عاشق ہونا چاہتی ہے۔ وہ چاہے کیتھولک فادر ہی کیوں نہ ہو —— بیوہ سجاشی اپنے شوہر کو روتی ہے۔ لیکن کندن کے لیے شوہر کی خواہشمند ہے۔ مرد کی ستائی ہوئی لکھی پھر مرد ہی کو جنم دینا چاہتی ہے۔ اس کی خواہش یہی ہے کہ ایک بار پھر وہ بیٹے کو جنم دے لے چاہے وہ مرا ہوا کیوں نہ ہو —— —— اور اس کی یہ خواہش دونوں روپ میں پوری ہوتی ہے۔ بیٹا بھی ہوتا ہے اور مرا ہوا بھی۔ اسے دفن کرنے سے پہلے وہ اسے گود میں لیتی ہے اور اس کے لڑکے پن کو چوم لیتی ہے۔ وہ جو خود سراپا تخلیق ہے —— مرد کی علامت تخلیق کے لیے جذبہ تقدیس محسوس کرتی ہے۔ لڑکا پیدا کرنے کی خواہش سلسلۂ تخلیق کو جاری رکھنے کی خواہش ہے۔ لڑکا مرا ہوا ہو تب بھی لڑکا موت پر زندگی کی فتح ہے کیونکہ اس کی چھوٹی سی اندری تسلسل حیات کی علامت ہے۔ اسی لیے لکھی اسے چومتی ہے اور یہ چومنا بھی گویا موت کی آغوش میں علامت حیات کو شناخت کرتا ہے۔ مصلوب مسیح آخر موت کی نہیں زندگی کی ہی علامت ہے۔ وہ جو مصلوب ہوا آخر اپنی اصل میں زندگی ہے۔

روشنی ہے راست ہے لاجی کا بیٹا جو مرا ہوا پیدا ہوا وہ بھی اپنی اصل میں تسلسل حیات کا نشان ہے۔ اس اصلیت کو اس بنیادی صداقت کو جیسا دیکھ نہیں پاتی۔ وہ اس کی آخری رسم ادا کرنے سے انکار کرتی ہے کیونکہ اس کا جسم ٹھنڈا نہیں ہوتا۔ وہ خواب دیکھتی ہے۔ بچے کی اصلیت پر غور نہیں کرتی۔ چنانچہ گھنوں کی روشنی پر نہیں بانٹیں، لڑھکا کر بچے وہاں رکھتی ہیں۔ جب روشنی ہوا اپنے بچوں نے بچی کے بچے کی زندگی رکھی تھی اور اس کے بچے سے خون خون ہو جاتے تھے۔ جب بچے، بچوں سے قبر کا گڑھا بھی کھودتی ہے۔ خون اور خاک، زندگی اور موت کے اس ازلی کھیل میں بچوں کو بھی اپنے پورے اعتماد کے ساتھ شامل ہیں۔ جیسا شامل نہیں یعنی جیسا ہوا اپنے اصلی کردار سے کا ... فطرت کے فیصلوں کو مذہبی رسوم میں بدل کر انہیں مادرانی معنویت کا حامل بنا کر ... کرکے مجرد اصولوں کی جبریت کا شکار ہو چکی ہے۔ بچوں کو بھی مذہب، سماج اور اخلاقیات کی سطح سے بلند ہو کر فطرت کے جزو کے طور پر فطرت کی متضاد طاقتوں کا مظہر اور ان کا معروض بھی ہیں۔ زندگی کی طاقت بچے کو جنم دیتی ہے جسے موت کی طاقت جنم کے وقت غصب کر لیتی ہے۔ زندگی اور موت کا یہ ایک رشتہ مرے ہوئے بچے کی اندر بھی نمایاں ہے جو سرچشمۂ حیات ہے لیکن مردہ ہے۔ لاجی کا اس کو جنم دینا بے شمار مختلف اور متضاد، ناقابل فہم اور انجانے جذبات کو ایک بڑے جذبے میں مبدل کرنے کا غیر شعوری عمل ہے۔ یہ بڑا جذبہ اپنی اصل میں مذہبی ہے کیونکہ فطرت کی پراسرار طاقتوں کے انسانی وجود پر براہ راست عمل کا نتیجہ ہے۔ یہ جذبہ کائناتی قوتوں کے سامنے ہیبت اور حیرت، تقدیس اور احترام کا جذبہ ہے۔ جس میں غم اور خوشی، دکھ اور سکھ، امید و یاس کے بے شمار ذیلی جذبات اپنی منزل پاتے ہیں۔

کندن بچے کی قبر پر پوئنسیٹیا کا ایک پودا لا کر لگا دیتی ہے۔ جو فطرت کے حیات و موت کے کھیل کی دو طرفہ رمزیت میں رنگ بھرتا ہے بچہ مرا ہوا پیدا ہوا تو کیا، اس کی قبر پر شاید اسی کے عناصر کی آبیاری سے، یہ پودا پروان چڑھے گا۔ بالکل اس درخت کی مانند جسے کندن نے بچے کی طرح پروان چڑھایا۔ شاید اس پودے میں بچہ دوسرا روپ پائے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ فطرت میں کوئی چیز فنا نہیں ہوتی۔ پورا کھیل تقلیبِ ہیئت کا ہے۔

اور اس موقع پر کندن کہتی ہے کہ میں شادی کروں گی ماں۔ گویا مرد اور عورت کی تخلیق کے پیچھے قدرت کے جو مقاصد پنہاں ہیں کندن ان کی تکمیل کرے گی۔ فطرت کی آغوش میں مرد اور

عورت دونوں ایک سا مقام حاصل کرتے ہیں۔ فطرت کے ہاتھ میں دونوں تخلیق کے ذرائع ہیں —— ایک ذریعہ زیادہ پیچیدہ، زیادہ دکھ اور زیادہ پراسرار ہے لیکن اس سے دوسرے ذریعے کی اہمیت اور ضرورت کم نہیں ہوتی۔ عورت مرد کی ضرورت اور اہمیت تسلیم کرتی ہے اور بالآخر اسے مکمل طور پر اپنا لیتی ہے۔ عورت کی یا نسائیت افسانے کی مرکزی تھیم کے طور پر ابھرتی ہے۔ عورت فطرت میں رہ کر اپنی ذات کی تکمیل پاتی ہے اور وہ اس پر قانع ہے۔ تینوں عورتیں جو بغیر مرد کے ہیں مرد کے بغیر نامکمل ہیں۔

◆ ◆

دو باپ

○ باپ بکاؤ ہے

''ایک باپ بکاؤ ہے'' بادی النظر میں تو مزاحیہ افسانہ سی لگتی ہے لیکن فی الحقیقت یہ افسانہ آج کی دنیا کے بہت سے معاشرتی مسائل اور انسانی تعلقات کے رموز واسرار کا احاطہ کرتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اخبار میں ایک ایسے اشتہار پر نظر آنا کہ ''ایک باپ بکاؤ ہے'' عمر اکہتر برس، رنگت گندمی، دمہ کا مریض''— عام معمول سے اس قدر ہٹا ہوا ہے کہ افسانہ حقیقت پسندی کا مذاق اڑاتا ہوا خیالی نظر آتا ہے۔ اس اشتہار پر لوگوں میں جو چہ میگوئیاں ہوتی ہیں وہ بھی عصری ثقافت کا اچھا نمونہ ہیں۔ مثلاً

(۱) اکہتر برس کی عمر میں باپ کہاں رہا دادا نانا ہو کر رہ گیا۔

(۲) باپ خرید لائے تو ماں کیا کہے گی جو بیوہ ہے۔ عجیب بات ہے نا؟ ایسے ماں باپ جو میاں بیوی نہ ہوں۔

(۳) ہو سکتا ہے پیسے چاہتا ہو۔ بکواس! ایسے میں بکاؤ لکھتا۔

(۴) مشکل سے تو اپنے باپ سے خلاصی پائی ہے۔ باپ کیا تھا چنگیز ہلاکو تھا سالا!

(۵) تم نے پڑھا مسز گوسوامی؟'' ''دھت! ہم بچے پالیں گی سدھائیں کہ باپ؟— ایک اپنے ہی وہ کم نہیں گو— سوامی ہے''

(۶) باپ بھی حرامی ہوتے ہیں۔

پولیس پہنچی۔ ہندو کالونی دادر میں گاندھرو داس تھا جو صاف کہتا ہے کہ میں بکنا چاہتا

ہوں۔ گاندھر وداس ایک گائیک تھا۔ کسی زمانے میں جس کی گائیکی کی بڑی دھوم تھی۔ برسوں پہلے اس کی بیوی کی موت ہوئی جس کے ساتھ اس کی ایک مدت نبھتی تھی۔ دونوں میاں بیوی ایک اندھی محبت میں بندھے ایک دوسرے کو چھوڑتے بھی نہ تھے۔

بیوی کے چلے جانے کے بعد گاندھر وداس کو بیوی کی تو سب زیادتیاں بھول گئیں لیکن اپنے اس پر کئے ہوئے اتیاچار یاد رہ گئے۔ وہ بیچ رات کے ایکا ایکی اٹھ جاتا اور بیاں چھوڑ کر ادھر ادھر بھاگنے لگتا۔ بیوی کے بارے میں آخری خواب میں اس نے دیکھا کہ دوسری عورت دیکھتے ہی اس کی بیوی نے واویلا مچا دیا۔ اور وہ روتی چلاتی ہوئی گھر سے بھاگ گئی ہے۔ گاندھر وداس اس کے پیچھے دوڑا۔ لکڑی کی پیٹی کے نیچے ہی زمین میں اُسی نے اپنے آپ کو دفن کر لیا۔ مگر مٹی مسی ہوئی تھی اور اس میں دراڑیں سی چلی آئی تھیں جس کا مطلب تھا کہ ابھی اس میں سانس باقی ہے۔ حواس باختگی میں گاندھر وداس نے اپنی عورت کو مٹی کے نیچے سے نکالا تو دیکھا——— اس کی بیوی کے دونوں بازو غائب تھے۔ ناف سے نیچے بدن نہیں تھا۔ اس پر بھی وہ اپنے ٹھنٹ اپنے پتی کے گرد ڈالے اس سے چمٹ گئی اور گاندھر وداس پیچھے سے پیار کرتا ہوا اسے سیڑھیوں سے اوپر لے آیا۔

یہ دوستو وسکی خواب تعبیرات کی کتنی معنیاتی پرتیں لیے ہوئے ہے۔ اس کے بعد گاندھر وداس کا گانا بند ہو گیا۔

یہ تو ہوئی گاندھر وداس کی ازدواجی زندگی اب آئیے گاندھر وداس کی خاندانی زندگی کو دیکھیں۔

گاندھر وداس کے تین بچے تھے۔ سب سے بڑا ایک نامی پلے بیک سنگر۔ اس کے مقبول عام گانوں کے سامنے گاندھر وداس کے کلاسیکی میوزک کو کوئی گھاس نہیں ڈالتا۔ دوسرا لڑکا آف سیٹ پرنٹر ہے اور اپنی اطالوی بیوی کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا ہے۔ باپ جب اس سے ساجھے داری میں بزنس کرنے کو کہتا ہے تو بیٹا کہتا ہے۔ مگر آپ کے ساتھ میرا مستقبل کیا۔ ایک بیٹی ہے جو اچھے مارواڑی گھر میں بیاہی گئی تھی۔ جب وہ تینوں بہن بھائی ملتے تو گاندھر وداس کو رنڈوا نہیں مرد بدھوا کہتے اور اپنی اس اختراع پر خوب ہنستے۔ یہ ہوئی گاندھر وداس کی خاندانی زندگی۔

یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ تین اولادوں میں سے ایک بھی اس کی دیکھ ریکھ نہ کر سکے۔ اب

بیدی اس دکھتی رگ کو چھوتے ہیں جو ان کے اکثر افسانوں میں الگ الگ طرح ابھرتی ہے۔ بیدی نہ رجعت پسند ہیں، نہ دقیانوسی نہ اخلاق پرست، وہ انسان کی اخلاقی بے راہ روی کو اس طرح سمجھتے ہیں کیونکہ وہ خود انسان مختلف الخیال ہونے کے سبب اس کا شکار رہے ہیں۔ یہی وہ دوسرے محسوس کردہ انسانوں کی طرح محسوس کرتے ہیں کہ ازدواج میں جو جنسی تسکین کی کمی ہے اور خاندان میں مرد، عورت، بچوں اور بوڑھوں کی جو نگہداشت اور سماجی ہے اس کا قبول کی اہمیت کو بھی نظر نہیں آتا۔ چنانچہ وہ جانتے تھے کہ مغرب کے زیر اثر مشرق میں بھی ازدواج اور خاندان بحران کی زد میں رہا ہے۔ لیکن وہ اس سے خوش نہیں تھے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"ہندوستان تو گویا دنیا بھر میں کنبے کا تصور کھوتا جا رہا ہے۔

یہاں کا اب ایک فضول بات ہو کر رہ گئی ہے

اس کے بعد بیدی ان بوڑھوں کا ذکر کرتے ہیں جو پارک میں بیٹھے ہر آنے جانے والے کا انتظار کرتے ہیں کہ شاید ان سے کوئی بات کرے۔ پھر وہ اس بوڑھے کا ذکر کرتے ہیں جو اپنے گھر سے کسی کی ان سے مراد پڑا ہے۔ کوئی بھی نتیجہ اتفاقیہ طور پر نکلتا ہے تو منہ موڑ کر منظر سے نکل جاتا ہے۔ مبادا آخری رسوم کے اخراجات دینے پڑیں۔

اس پس منظر میں کا ذکر وہ اس کی حالت مرد بڑھاپے کی ہے جس کے ساتھ اس کی اولاد وہی رویہ اختیار کرتی ہے جو ہمارے یہاں بڑھاؤں کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ ان حالات میں بوڑھے یا تو خودکشی کر لیتے ہیں یا گھر چھوڑ کر نکل جاتے ہیں۔ خود کو بیچنے نکلنا اسی احساس کا عکس ہے۔ اسے بھی خرید کر لے جاؤ گو قیمت دو مرغی کی سہی۔ لیکن سے جو باپ کی طرح نوکری طرح نہیں۔ اگر بانجھ جوڑے بچوں کو گود لیتے ہیں تو ایسے بھی لوگ ہوں گے جنھیں باپ کی ضرورت ہوں۔ کا ذکر وہ اس ایک جملہ کہتا ہے۔

"اگر انسان کے زندہ رہنے کے لیے پھل پھول اور پیڑ پودے ضروری ہیں جنگل کے جانور ضروری ہیں تو بوڑھے بھی ضروری ہیں۔ ورنہ ہمارا ایکولوجیکل بیلنس تباہ ہو کر رہ جائے گا۔ اگر جسمانی طور پر نہیں تو روحانی طور پر بے وزن ہو کر انسانی نسل ہمیشہ کے لئے معدوم ہو جائے گی۔

اس معنی میں افسانہ فرد جرم ہے جدید تمدن کے خلاف جو انسانوں کو عمر کے مطابق بچوں جوانوں اور بوڑھوں میں تقسیم کرتا ہے اور ان تینوں طبقوں کے درمیان نسلی فاصلے قائم کرتا ہے اور ایک طبقہ کو دوسرے کے لئے بوجھ یا الجھن سمجھتا ہے۔ تو جوانوں کے لئے بچے الجھن ہے اور بوڑھے بوجھ۔ نیوکلیر خاندان NUCLEAR FAMILY کو اسی لیے سائمن ڈی بوا جدید تمدن کی لعنت کہتی ہے کہ ماں باپ اور دو بچوں پر مشتمل فیملی بہت سی نفسیاتی الجھنوں اور تناؤ کا شکار ہوتی ہے۔ ایک طرف تو بچے بوڑھوں کی محبت سے محروم ہو گئے دوسری طرف ان کی پرورش اور نگہداشت کا پورا بوجھ ماں باپ کے سر آ گیا۔ بوڑھوں کے گھر میں بوڑھے بچوں کی رفاقت محبت چہچہے پیار اور تلذذ سے بھی محروم رہتے ہیں۔ دوسری طرف نوجوان اس احساس کو دبا نہیں پاتا کہ انہوں نے ماں باپ کو اس وقت گھر سے بوڑھوں کے گھر پہنچایا جب انہیں بچوں کی رفاقت کی بہت ضرورت تھی۔ چونکہ ہر نوجوان کو دیر سویر بوڑھا ہونا ہے اس لئے ایک تنہا بوڑھے کا آسیب اس پر ہر وقت منڈلاتا رہتا ہے۔ بڑھاپے کا سب سے بڑا آسیب تنہائی اور بے رنگی ہے۔ بوڑھوں کے گھر میں دوسرے بوڑھے بھی ہوتے ہیں اور تفریحات کی چیزیں بھی۔ تنہائی کا علاج دوسرے آدمیوں کی موجودگی نہیں اپنے آدمیوں کی موجودگی ہے۔ گھر میں بوڑھا تنہا نہیں ہوتا جہاں لوگوں میں گھرا ہوتا ہے جو اس کے اپنے ہوتے ہیں۔ گھر میں اکیلا ہو تب بھی گھر والوں کی ہما ہمی، کام کاج اور آوازوں کے شور میں گھرا ہوتا ہے۔ جب گھر والے کسی کاج تیوہار میں چلے جاتے ہیں تب بھی خالی گھر اسے کاٹنے دوڑتا ہے۔ وہ تنہائی جو بڑے چھوٹوں کی چہل پہل شور شرابے اور قدموں کی چاپ تلے دبی ہوئی تھی، ایک مہیب سایہ کی طرح پھیلنے اور گلا گھونٹنے لگتی ہے۔

بوڑھا بیٹے، بہوؤں، پوتے نواسوں کی زندگی میں اپنی زندگی کی توسیع پاتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ پیمانہ عمر چھلکے لبریز ہو رہا ہے لیکن ساتھ ہی مسلسل گردش میں ہے۔ بڑھاپے کا ایک بڑا مسئلہ ان دلچسپیوں کو جاری رکھنے کا ہے جو ویسے تو بہت معمولی ہیں لیکن جو زندگی کو بامعنی اور پر شوق بناتی ہیں۔ مثلاً گھر میں کوئی تو ہو جس سے کہا جا سکے آج تو ارہر کی دال بنانا۔ چوکے چولہے، آگ اور روٹی کے پراسرار سمبدھ کی جگہ ہوٹل کے چٹخاروں نے لے لی۔ چٹخاروں کی آواز روح کی ویرانی کو دور نہیں کرتی بلکہ ویران تر بناتی ہے۔

جدید تمدن نے خصوصاً امریکہ میں جو نوجوانوں کا مادر پدر آزاد نیوکلیر فیملی بلکہ اب تو

یک ولدی فیملی یعنی باپ بغیر کی فیملی جس میں آزاد جنسی تعلق میں لڑکا نطفہ چھوڑ کر چلا گیا ہوتا ہے۔ اور لڑکی تنہا حرامی بچے کو پالنے پر مجبور ہوتی ہے یعنی جدید تمدن نے خاندان، ازدواج، بچوں اور بوڑھوں کے ساتھ جو سلوک کیا ہے وہ انسان کے خونی رشتوں، حیاتیاتی طاقتوں، جبلتوں اور سماجی اور تہذیبی قدروں کے خلاف ایسے جرائم ہیں جس کی سزا مشرق و مغرب میں آج کا آدمی بھگت رہا ہے۔ سائمن دی بووار نے بالکل صحیح کہا ہے کہ بوڑھوں کے ساتھ سماج کے اس غیر انسانی سلوک میں جدید تمدن کی ناکامی کا مکمل راز چھپا ہوا ہے۔ بوڑھا چونکہ کام نہیں کر سکتا پیداوار میں اضافہ نہیں کر سکتا لہٰذا نفع خوری کی بنیاد پر قائم معاشرہ اسے غیر ضروری سمجھ کر بوجھ جنجال اور جوکھم سمجھ کر اس سے اس طرح قطع تعلق اور بے پروائی برتتے ہیں گویا وہ ہے ہی نہیں۔ اس کے مرنے میں جھانکنے کی بھی فرصت نہ ہو، کوئی دو باتیں نہ کرے، یہ انتہائی تنہا اور بے بس ہوتے ہوئے انسان کی تذلیل ہے۔ سائمن دی بووار نے ایسی ہی بات کہی ہے۔ بیکس بوڑھے آدمی کے ساتھ آدمی جیسا ہی سلوک کرنا چاہیے۔ وقت اور تقدیر نے اسے دوسروں کا دست نگر بنایا ہے۔ اب وہ دوسروں کے سہارے جیتا ہے ضروری ہے کہ جب اس کی موت آئے وہ انسانی ہو۔

انشیورنس اور میڈیکل کی یہ محض سہولتیں ہیں۔ انسانی سہاروں کے بغیر ان کے کوئی معنی نہیں۔ جدید تمدن کی آزمائش اس میں ہے کہ کیا وہ انسانی سہارا دے سکتا ہے؟ یا اس کے پاس دینے کے لیے صرف بوڑھوں کے گھر، نرسنگ ہوم اور تفریحات ہیں؟ انسان سے انسانی سلوک کا فقدان دراصل غیر انسانی بنی ہوئی انفرادیت پسند خود غرضی اور خودکام سوسائٹی کی بیماری ہے۔ اس میں شک نہیں ازدواج مرد اور خاندان باپ کی برتری، جبر اور ظلم کی بھی علامت ہے۔ اسی لیے ادب میں باپ کے جلاد اور قصائی ہونے کے اشارے بھی ملتے ہیں۔ ظاہر ہے ظالم باپ یا شوہر کے خلاف بغاوت بھی دنیا کا فطری عمل ہے۔ دنیا جہان کے فکشن کا وافر حصہ اسی خاندانی بغاوت کی تھیم سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن بغاوت کر کے خاندان سے الگ ہو کر آدمی خود اپنے پیروں پر کھڑا ہوتا ہے۔ شادی کرتا ہے شوہر بنتا ہے، بچہ، باپ بنتا ہے اور خاندان کی بنیاد رکھتا ہے۔ باپ کا قتل، باپ کی تلاش، بیٹے کی جستجو، فرار شدہ بیٹے کا انتظار، مجبور بیٹے کی یاد میں آنکھوں کا روزن دیوار زنداں بن جانا، اور آوارہ بیٹے کی باز آمد پر باپ کا اسے گلے لگانا، عالمی ادب کے طاقتور آرکی ٹائپ ہیں جو باپ بیٹے کے رشتے کی پیچیدگیوں کے ترجمان ہیں۔

بیدی کا فن ٹائپ اور آرکی ٹائپ کے بیچ جھولے کھاتا ہے۔ گاندھر وداس شوہر بھی ہے باپ بھی ہے ازلی مرد بھی ہے ورشا بھی ہے عارف اسرار بھی ہے اور برہما کا ایک روپ بھی ہے۔

گاندھر وداس فنکارانہ اور جمالیاتی شخصیت ہے۔ اپنی ناکام ازدواجی اور تلخ خاندانی زندگی میں یہ شخصیت دب گئی ہے لیکن مری نہیں۔ جیسے ہی دیویانی اس کی زندگی میں داخل ہوتی ہے اس شخصیت میں نئی جان آجاتی ہے۔ ایک حسین جنسی تجربہ انسانی شخصیت کی تعمیر اور تعین میں کتنا اہم رول ادا کرتا ہے، گاندھر وداس اور دیویانی کا رشتہ اس کی مثال ہے۔

> "بابو جی دراصل عورت کی ذات ہی سے پیار کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے انھوں نے کہیں پرکرتی کے چھتون دیکھ لئے ہیں جن کے جواب میں وہ مسکراتے تو ہیں لیکن کبھی کبھی بیچ میں آنکھ بھی مار دیتے ہیں ——"

> "بابو جی کو شبد 'بہو' 'بھابھی' 'چاچی' 'للی' 'میا' بہت اچھے لگتے ہیں۔ وہ بہو کی کمر میں ہاتھ ڈال کر پیار سے اس کے گال بھی چوم لیتے ہیں۔ اور یوں قید میں آزادی پا لیتے ہیں اور آزادی میں قید۔"

لیکن گاندھر وداس کی ازدواجی زندگی میں قید ہی قید تھی "شام کو گاندھر وداس کا ٹھیک آٹھ بجے گھر پہنچنا ضروری تھا۔

"ایک دوسرے کے ساتھ کوئی لین دین نہ رہ جانے کے باوجود یہ احساس ضروری تھا کہ —— وہ ہے۔ گاندھر وداس کی تان اڑتی ہی صرف اس لیے تھی کہ دیپتی اس کے سنگیت سے بھرپور نفرت کرنے والی بیوی گھر میں موجود ہے اور اندر کہیں گاجر کا حلوا بنا رہی ہے۔ اور دیپتی کے لئے یہ احساس تسلی بخش تھا کہ اس کا مرد جو برسوں سے اسے نہیں بلاتا، ساتھ کے بستر پر پڑا شراب میں بدمست خراٹے لے رہا ہے۔ کیونکہ خراٹا ہی ایک موسیقی تھی جسے گاندھر وداس کی بیوی سمجھ پائی تھی۔"

یہاں میاں بیوی کا صرف ایک دوسرے کے لئے ہونا کافی ہے۔ محض ہونے کی سطح پر رہ کر آدمی ایک دوسرے کے جوہر کو نہیں پا سکتا۔ خراٹے اور سنگیت میں فرق جوہر ہی کا ہے۔ ورنہ آواز تو دونوں کرتے ہیں۔ شراب اور گاجر کا حلوا دونوں معمولات حیات ہیں جوہر حیات نہیں۔ جوہر کو نہ پانے کے سبب دونوں پاس رہ کر بھی کتنے دور ہیں۔ گاندھر وداس نے جو ازلی آدمی ہے، پرش

ہے ۔ رانی کی چھاتیوں کو بھی چھوتی تھی لیکن دیکھتی اس کی آنکھ کو اپنے جسم پر جمنے نہیں دیتی ۔ وہ دودھو اس کی مثالی برتری کو سمجھنے سے قاصر ہے کیونکہ وہ اپنی ذات کو اپنے جوہر کو اپنے عورت پن کو جانتی نہیں ہے ۔ اس میں اپنی عورت پر ہماری عورت کا غلبہ ہے جو کہ ہمارے معاشرے میں بھی کا عام اصول لگتی ہے ۔ عورت کے خاندانی اور معاشرتی نظام میں جیتے رہنا بھی اس سے فرار کا ایک سبب اور بہانہ ہے ۔

بیدی کو اس بات کا احساس ہے کہ انسانی شخصیت میں کچھ ایسے نہاں خانے اور گہری اور معنی گہرائیاں ہوتی ہیں ۔ دیو بانی کے ساتھ جنسی تعلق میں کالچھ داس اور مدن نے تجربے کی ہے بلکہ ہوتا ہو ترین نقطہ کے اس تجربے کے نقطے سے جو ذہنیت کے اعتبار سے روحانی ہوتا ہے ۔ یہ تجربہ اس قسم کا ہوتا ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ آدمی تک پہنچ جاتا ہے ۔ انسانی روح کی نفسیاتی اشیاء کی تحقیق کا واقعی کا عمل ہے ۔ آدمی کی شخصیت کا جو اس کی غرض اور تعصبات اس میں رچ بس کر ہو اس میں پیدا ہوئے ہیں اس خود غرضی اور بغض اور حسد کے عناصر کو یا شخصیت میں شامل خود اپنے نشو و نما کو روک کر اس کے روحانی تجربات سے محروم رکھتا ہے ۔ جب شخصیت کا خنجر جو زدا ہوتا کی ہر جو معنوی دوری میں ہوتا ہے تو اس کے حواس جو اس میں کی خوشبوؤں کو جذب کرتے ہیں ، اور آوازوں کو سنتے ہیں اور پراسرار فضاؤں میں رنگوں کے نقشہ دیکھتے ہیں ۔ یہ گھڑی ہوتی ہے آن سے آن ملانے کی ۔ تخلیقی معنی بنانے کی ۔ جنسی تصویروں کے طلسمات سے تخلیق کو آزاد کرنے کی ۔ یہ وہ مقام ہے جب شخصیت کی سچی سماجی اور اخلاقی سطح پر رہتے ہوئے اس افقی لکیر پر روحانی تخلیقی اور اساطیری آدمی کی عمودی لکیر آ ملتی ہے ۔ اور آدمی کے ٹکڑے مربوط ہوتے ہیں ۔ آرٹ کے بھی اور قدرت کے بھی ۔ ہمارے حقیقت پسند افسانے اور عقلی تصوریت میں ان باتوں کی بہت گنجائش نہیں ۔ لیکن بیدی کے یہاں ہے اور اسی لئے ان کا افسانہ حقیقت کی سطح پر حرکت کرتے کرتے یکایک اساطیری طرف جست لگاتا ہے کیونکہ حقیقت کی سطح پر بھی کالچھ داس اور دیو بانی کے اساطیری نام کہیں نمو پذیر ہونے والے اساطیری ابعاد کے لئے ذہنی طور پر تیار کرتے ہیں ۔ اس معنی میں مرد عارف کے لئے مرد مرتاض ہونا ضروری نہیں ۔ یعنی عرفان کے لئے سنسار تیاگ کر سنیاسی بننا لازمی نہیں ۔ عرفان حقیقت بلکہ سریت تک کے یہ لمحات عام زندگی کے تجربات میں آدمی کو میسر آتے ہیں جب اس پر نور سحر یا سرخی شفق کا حسن یکا یک اپنی پوری سریت کے ساتھ جلوہ فگن ہوتا ہے ۔ ہمیشہ نہیں لیکن کبھی کبھی چند خاص تخلیقی لمحات میں مخفی سچ کا راگ الاپتے ۔ مصور شفق کے

رنگ بکھیرے یا شاعر کسی رُت یا کسی سماں پر نظم لکھے تو اس کی روح اس کی آواز، رنگ یا نظم میں کھنچ آتی ہے اور فن پارہ ماورائی رنگ و آہنگ کی چھوٹ سے ایک کرشمہ نظر آنے لگتا ہے۔ شعر و ادب میں یہ کرشمہ سازی، یہ ماورائی لمس اور یہ پراسرار تخیلی یا روحانی طاقت نہ ہوتی تو وہ ہماری گردوپیش کی دنیا کا اور اس دنیا کے معمولی انسانوں کے معمولی معمولات کا عکس ہونے کے علاوہ اور کیا ہوتا۔ لیکن اس سے جو تجربہ حسن و نشاط حاصل ہوتا ہے آں چیزے دیگر است۔ یہ آنند اور پرم آنند کا تجربہ خانقاہوں، آشرموں، اور پہاڑوں کی گپھاؤں کی بجائے فنون لطیفہ سے ہمیں گھر بیٹھے مل جاتا ہے یہی فن کا عطیہ ہے۔ یہ تجربات ہماری شخصیت کے کھردرے پن کو دور کر کے اسے گداختگی عطا کرتے ہیں اور اس طرح ایک سنساری آدمی میں بھی جمالیاتی احساس کی پرداخت کے ذریعہ اس میں حقائق حیات اور رموز زندگی کی وہ آگہی پیدا کرتے ہیں کہ اس کی شخصیت میں مرد عارف کا ہلکا سا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ بیدی کے افسانے ''باپ بکاؤ ہے'' اور ''بوڑھا'' انسانی شخصیت میں رچے ہوئے انہی عناصر کا سراغ پانے کی کامیاب کوششیں ہیں۔ اگر یہ نکتہ ذہن میں نہ رکھا جائے تو دونوں افسانے جنس زدہ بڈھوں کی کہانیاں معلوم ہوں گے۔

''بوڑھا'' میں تو نوجوان لڑکی کار میں بیٹھے ہوئے اس کا پیچھا کرتے ہوئے اور اس کے صحت مند جسم کی تعریف کرتے ہوئے بوڑھے کو گندہ بوڑھا آدمی ہی سمجھتی ہے۔ لیکن جب وہ بہو بن کر اس کے گھر جاتی ہے اور بوڑھے کی آواز سنتی ہے تب وہ محسوس کرتی ہے کہ وہ تو باپ ہی نہیں بلکہ وہ مہا شکتی ہے جس نے اس کی زندگی کے دھارے کو ایک خوبصورت موڑ دیا ہے۔ یہاں ایک عام کاروباری آدمی میں روحانی طاقت ایسا فیض عام بن جاتی ہے جس سے سب پاون ہوتے ہیں لیکن کوئی پرکھ نہیں پاتا۔ یہاں شخصیت کا کرشمہ روزمرہ کا معمول بن گیا ہے، جس کی پیش کش میں کڑی حقیقت نگاری کے طریقہ کار سے افسانہ نگار سرمو تجاوز نہیں کرتا۔

اس کے برعکس ''ایک باپ بکاؤ ہے'' میں حقیقت نگاری، فنتاسی اور اسطورسازی کا ایسا امتزاج ہے جو اس کردار کی پیش کش کے لئے ضروری تھا جو قبض سے کشاد کے مقام میں حرکت کرتا ہے گاندھرو داس کا گانا بند ہو جاتا ہے، جب خواب میں اس کی ہاتھ پیر بغیر کی بیوی کا ٹھنٹھ تپلے کی طرح اس سے چپک جاتا ہے۔ لیکن وہ ہمیشہ کہتا رہتا ہے کہ وہ گائے گا ایک نہ ایک دن ضرور گائے گا۔ بار بار اس کا یہ کہنا پیش بینی کی بجائے خود اپنی ذات پر عدم اعتمادی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کا سر

اسے واپس ملتا ہے جب دیویانی اس کے پاس گانا سیکھنے آتی ہے۔ گاندھرو داس کے ساتھ اس کے جنسی تعلق میں پتر باپ کا موقف ابھر آتا ہے۔

گاندھرو داس عمر کی اس منزل میں ہے جب جنس کا بجھا ہوا شعلہ آخری بار بھڑک کر ہمیشہ کے لئے خاموش ہوتا ہے۔ تو اس پہچان اور احترام میں روح بیدار ہو جاتی ہے۔ اگلی منزل درشٹا اور سے جب نظر آدمی کی ہے جس میں اس کی جمال پرست شخصیت اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے۔ "یہاں رومانی ٹائپ فنکارانہ ٹائپ ہی کی ایک شکل ہے جس کا بہترین مظہر مشرق کی عشقیہ اور صوفیانہ شاعری اور شرنگار رس اور بھکتی بھاؤ کی شاعری ہے جس میں مجاز اور حقیقت کا اظہار ایسے استعاروں میں ہوا ہے جس میں ارضیت اور ماورائیت حلول کر گئے ہیں۔

گاندھرو داس بہ یک وقت اپنی آواز اور اپنی مردمی کو پاتا ہے۔ تشنگی کی بجائے پوری عورت کے تجربے سے سیراب ہوتا ہے۔ ہر آدمی کی مانند گاندھرو داس کو بھی اپنی نامراد زندگی کائنات کا جبر ہی معلوم ہوتی تھی۔ گویا زندگی اپنی اصل میں ہی مسرت و نشاط سے خالی ایک ناخوشگوار مفاہمت ہے۔ لیکن ہمارے سماجی نظام سے ماورا، نظام کائنات میں فطرت کی آستینوں میں چند حیران کن اور ناقابل فہم استعجابات پنہاں ہیں۔ گویا گاندھرو داس کو سماجی اور اخلاقی غل غپاڑے کے درمیان جس سے وہ مانوس ہو چکا تھا یکایک سیاروں کے سنگیت کی آواز سنائی دیتی ہے۔ اس کی تخلیقی شخصیت جسے وہ سماجی مفاہمتوں پر ٹکڑے ٹکڑے کرتا رہا تھا۔ اس میں بیدار ہو جاتی ہے۔ اب وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ دوسرا ہی آدمی ہے اور یہ دوسرا آدمی اس آدمی سے بہت مختلف ہے جو اپنی بیوی اور بچوں کے لیے بلکہ اس مادہ پرست دولت پرست دنیا کے لیے تھا۔ یہی وہ مقام ہے جس میں سماجی آدمی کے بطن سے ایک اسطوری وجود جنم لیتا ہے جسے اس کے بچے اور دنیا دار لوگ سمجھ نہیں پاتے۔ ان کی نظر میں وہ ایک سنکی بدچلن بوڑھا ہے۔

اس افسانہ کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں سماجی آدمی کی نظر اور اسطوری آدمی کا ضمیر دونوں بیدار ہیں۔ ضمیر کی ملامت اپنی جگہ ہی لیکن ضمیر روح کے تجربہ کی حقیقت اور صداقت کو جھٹلا نہیں سکتا۔ انسان ہونے کے ناتے گاندھرو داس ضمیر کی ملامت برداشت کرتا ہے لیکن دیویانی کے ساتھ اپنے جنسی تعلق کی صداقت کو وہ ضمیر کی ملامت پشیمانی اور احساس جرم کے تاریک سایوں سے بچاتا بھی ہے۔ افسانہ نگار یہاں اس گہرے رمز کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ آدمی کی سماجی

شخصیت ہی اس کی کل شخصیت نہیں ہے۔ بلکہ اصل شخصیت بھی نہیں ہے۔ ذات کے تجربات ہی حقیقی تجربات ہیں اور ذات کے لیے روح اور جبلت احساس اور جذبے کے جن تجربات کا خزانہ کھلا ہوا ہے، سماجی شخصیت کو ان کی آگہی بھی نہیں ہوتی۔

گاندھرو داس کا بیٹا کہتا ہے" بابوجی۔ میں شاستریہ سنگیت میں آپ جیسا کمال پیدا کرنا چاہتا ہوں۔ صرف تمہارا روپیہ لٹا کر ——— " اور بابوجی نے بڑی شفقت سے بیٹے کے کندھے کو تھپ تھپاتے ہوئے کہا تھا ——— " ایسے نہیں ہوتا راجو ——— یا آدمی کمال حاصل کرتا ہے یا پیسے ہی بناتا چلا جاتا ہے۔"

انسانی تعلقات کے روحانی اور نفسیاتی سرچشموں کی عدم آگہی سے ہی جدید تمدن کا ذہنی اور اخلاقی خلفشار پیدا ہوا ہے۔ جدید آدمی نے اپنا طرز زندگی مادی سہولتوں اور آسائشوں کی بنیاد پر تعمیر کیا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ انسانی رشتوں کی تنظیم کو آسانی سے بغیر کچھ قیمت چکائے بدلا جا سکتا ہے۔ گاندھرو داس ایک جگہ کہتا ہے اور اسی کا یہ بیان "باپ بکاؤ ہے" کو انسانی رشتوں کی ECOLOGY کا افسانہ بناتا ہے۔

> " اگر انسان کے زندہ رہنے کے لئے پھل پھول اور پیڑ پودے ضروری ہیں جنگل کے جانور ضروری ہیں۔ بچے ضروری ہیں تو بوڑھے بھی ضروری ہیں۔ ورنہ ہمارا ایکولوجیکل بیلینس، تباہ ہو کر رہ جائے گا۔ اگر جسمانی طور پر نہیں تو روحانی طور پر بے وزن ہو کر انسانی نسل ہمیشہ کے لیے معدوم ہو جائیگی۔

دروے کمپیوٹر کا بہت بڑا بیوپاری ہے۔ وہ گاندھرو داس کو گھر لے جاتا ہے۔ اور باپ کی طرح رکھتا ہے۔ دروے کے لیے گاندھرو داس ایک درشٹا ایک عارف ایک روحانی شخصیت ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ایک بوڑھے کے گھر میں آنے سے بزرگی اور برکت آگئی ہے۔ اور دنیا میں بن باپ کے اکیلے ہونے کا خوف جاتا رہا ہے۔ دروے کو کمپیوٹر کے بزنس میں اکتالیس لاکھ کا گھاٹا ہونے والا ہے۔ لیکن دروے مسکراتا ہے اور کہتا ہے۔ " تم نے یہ انفارمیشن فیڈ کی ہے کہ ہمارے بیچ ایک باپ چلا آیا ہے ——— اب ہمارے سر پر کسی کا ہاتھ ہے تبریک ہے اور اس کے نتیجہ کا حوصلہ اور ہمت ——— مت بھولو۔ یہ مشین کسی انسان نے بنائی ہے۔ اس کا کوئی باپ تھا ——— پھر اس کا کوئی باپ۔

اور آخر سب کا باپ جس کی شکل مرکب یا مفرد۔"

باپ اس طرح ناچ سے آدمی کا باپ بنتا ہے۔ گیا خدا کا تصور، باپ ہی کی ارتقائی شکل نہیں ہے۔ سائنسی عہد میں خدا اور باپ دونوں کی شکل مرکب یا مفرد ہیں۔ لیکن یا ایٹم کے عہد کا آدمی IMPULSES کے فرق کے سہارے جیے گا اور جذبات کو کوئی فاضل چیز سمجھے گا۔

بیدی یہاں دو راستے کے بیچ کھڑے نظر آتے ہیں ایک ماضی کی طرف جاتا ہے، دوسرا مستقبل کی طرف۔ بیدی کی ہر چیز کے دونوں پہلوؤں کو دیکھنے والی نظر اور ایک ہی سانس میں ہاں اور نہیں، اثبات اور نفی کو سمونے والا اسلوب اور ظرافت یہاں کام آتی ہے یعنی فنکار کا کام دنیا کو RESOLVE کرنا نہیں بلکہ اس کی TERMS بیان کرنا ہے۔ استقامت سے ہوتے ہوئے نہیں بلکہ ماضی کے ان دوسروں پر سے جس پر یہ ضد چھپا ہے۔ اور فنکاری سے ہوتے ہوئے قصی ہے۔ ان کا تماشہ بھی رقص نٹ کونت راج، فنکار کو خالق اور آنکھ کو دیدہ بینا بناتا ہے، جو نٹ راج کی تیسری آنکھ ہے۔ کائنات دراصل میں یہ آنکھ کھل جاتی ہے اور وہ حیوانی انسانی اور الہیاتی مظاہر کا تماشائی بنتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کنبہ کی چاہے کوئی بھی شکل ہو، زرعی تمدن کا بڑا کنبہ، صنعتی تمدن کا مختصر کنبہ یا مستقبل کا ہیولانی فرد پیشہ ورانہ کنبہ ——— بچے کو جنم لینے کے لیے باپ کی ضرورت رہی ہے اور رہے گی اور باپ اور بیٹے کے رشتہ کی نوعیت اور نفسیات پر انسانی مسرت کا دارومدار رہے گا۔

اس افسانہ کی خوبی یہ ہے کہ اسطوری اور فلسفیانہ فضاؤں میں چوکڑیاں بھرنے کے باوجود افسانہ حقیقت پسندی کی راہ نہیں چھوڑتا۔ افسانہ بنیادی طور پر انسانی ردّ و قبول کا افسانہ بنتا ہے۔ اور ہر عہد میں آدمی کا بڑا مسئلہ یہی رہا ہے کہ وہ دوسرے آدمی کو غیر کو انسانی سطح پر قبول کرنے کی کتنی نفسیاتی اور جذباتی استعداد رکھتا ہے۔ ہمارا اسلوب حیات بدلا لیکن یہ تبدیلی بہتر کے لئے ہے یا نہیں اس کا کچھ اندازہ آپ کو اس ادب سے ہو جائے گا جس میں واویلا مچا ہوا ہے ان یتیم بچوں کا جن کے ماں باپ بقیہ حیات ہیں ان تنہا بوڑھوں کا جن کے بچوں نے بہت دور بسائی ہیں بستیاں، ان اکیلی عورتوں کا جن کی ازدواجی ذمہ داری مردوں کے لئے ایک بوجھ بن گئی ہے۔ ان اکیلے مردوں کا جو عورتوں کے بغیر زندہ رہنے پر مجبور ہیں۔ زندگی میں ہما ہمی پیدا ہوتی ہے چھوکری کی لوٹ سے "بھولا" سے "گرم کوٹ" سے اپنے دکھ کسی کو دینے اور کسی کے دکھ اپنانے سے، فنکار

والوں کی تلاش مستقبل کے یوٹوپیا میں نہیں کرتا۔ مستقبل نا قابلِ پیش بینی ہے اور فنکار وہی دیکھتا ہے جو اس کی نظروں کے سامنے ہے۔ وہ ان سرچشموں کی نشان دہی کرتا ہے جو حیات افروز ہیں اور ان ناسوروں سے نقاب اٹھاتا ہے جو زندگی کو گھناؤنا بناتے ہیں —— ماضی اور مستقبل میں ایک ایسے معاشرے کی تلاش جو انسان کے لئے جنت ارضی تھا یا ہوگا نوسٹلجیا اور یوٹوپیا کا ادب پیدا کرتا ہے۔ فرار اور خواب کی راہیں کشادہ کرتا ہے اور فرشتے اور دیو کے قطبین قائم کرتا ہے۔ اچھا ادب خود آدمی میں رہتے ہوئے ان عناصر کی نشان دہی کرتا ہے جو اس کے کرب ونشاط کا باعث ہے۔ کرب کے بطن ہی سے نشاط کا جنم ہوتا ہے اور خوشی کے بھی اپنے آنسو ہوتے ہیں۔ زندگی کا یہ تجربہ سادہ لوحوں کی جنت اور مشینوں کی حکومت سے الگ چیز ہے۔ یہ اس گلستاں کی سیر سے انکار ہے جس کی گھات میں کوئی صیاد نہ ہو۔ زندگی ہے تو مسائل تو ہوں گے ہی لیکن یہ مسائل جو سماجیات کا من بھاتا کھاجا ہیں، فنکار کی نظر میں وہ بلبلے ہیں جو زندگی کے دھارے کے جگمگاتے پانیوں پر پیدا ہوتے ہیں اور مٹتے ہیں اور گو فنکار کی نظر ان پر رہتی ہے لیکن اس کا بنیادی سروکار دھارے کے اپنے شیتل جل، لہروں کی شکتی اور بہاؤ سے ہے۔ بلبلوں سے مسائل کا حباب آسا ادب پیدا ہوتا ہے جو اس بصیرت سے محروم ہوتا ہے جو دھارے کے بہاؤ پر نظر رکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔

◆ ◆

○ صرف ایک سگرٹ

صرف ایک سگرٹ راجندر سنگھ بیدی کا بے حد خوبصورت افسانہ ہے جس میں باپ اور بیٹے، ماں اور بیٹے، بوڑھے شوہر اور بیوی کے جذباتی رشتوں کا تصادم اور تناؤ اتنا شدید ہے کہ گو آپسی تعلقات کی ناچاقی اور کشیدگی سے پیدا شدہ پوری بڑ بونگ کا مرکز بوڑھے سنترام کا ذہن ہے اور ایک معنی میں پورا ڈراما اس کے ذہن کے سٹیج ہی پر کھیلا جاتا ہے۔ لیکن اس کے اثرات پورے کنبہ پر پڑتے ہیں اور گو اس اونچے درمیانی طبقہ کے پریوار میں نہ تو بیٹا خود سر ہے نہ ماں شیرنی نہ باپ راکشش، بلکہ سب کے سب کردار نہایت معمولی، سیدھے سادے لوگ ہیں اور گھر میں جو واقعات بھی وقوع پذیر ہوتے ہیں وہ عام گھروں کے معمولی واقعات ہیں مثلاً ناشتہ کی میز پر خاموشی یا منہ بگاڑنا یا اخبار کے پیچھے منہ چھپانا یا سنترام اور اس کی بوڑھی بیوی جسے وہ دھوبن کہتا ہے، کے درمیان وہی تکم تیزی یا طعنہ زنی جو تمام ہندوستانی گھروں کا عام شیوہ ہے —— کہنے کا مطلب یہ کہ افسانہ میں نہ تو کوئی بڑا واقعہ ہے نہ بڑا تصادم نہ بڑا سانحہ، اس کے باوجود افسانہ میں اتنا زبردست تناؤ ہے، جو کسی میلوڈراما یا المیہ ڈرامے میں نظر آتا ہے۔ گویا بہت ہی معمولی واقعات سے بیدی نے افسانہ میں ایک تھرلر کی کیفیت پیدا کی ہے۔ یعنی ہم حیرت اور تجسس کے عالم میں افسانہ پڑھتے جاتے ہیں۔ گویا کوئی بہت بڑا سانحہ ہونے والا ہے۔ حالانکہ افسانہ کی پوری فضا سے اس میں رچی ہوئی طنزیہ صورت حال اور ظرافت اور اس کی اوپری متوسط طبقہ کی فضا اس کی حقیقت نگاری اور واقعہ نگاری اور کرداروں کی پیشکش میں گہری نفسیاتی بصیرت گویا اس بات کی ضامن ہیں کہ اپنے پورے تناؤ گھرسن، سنگرام اور تصادم کے باوجود افسانہ المیہ کا شکار ہوئے بغیر اپنی الجھی ہوئی جذباتی گتھیوں کو خود ہی سلجھا لے گا۔ اور ایسا ہی ہوتا ہے۔

یہ فکشن اور ڈرامے کا وہی آرٹ ہے جس کے متعلق کہا گیا ہے کہ معمولی ڈراما نگار جو

ہیجانی جو تشنج کو آسانی سے پیدا کرتا ہے۔ بڑا ڈراما نگار وہی تاثیر ہیروئن کے ہاتھ سے رومال گرا کر پیدا کر لیتا ہے۔ صرف ایک سگریٹ اس طریقہ کار کی نہایت عمدہ مثال ہے۔ خالص بیانیہ کہانی کی حقیقت پسندانہ تصویر، نفسیاتی بصیرت، طنز اور ظرافت، اور جو کچھ کہ زندگی میں ہر خاندان اور بستی میں تھوڑے بہت فرق کے ساتھ روزانہ ہوتا رہتا ہے۔ اس کی ایسی پیشکش کہ ہم بھیگی آنکھوں سے افسانہ پڑھتے رہیں۔ اور ہمارے رونگٹے کھڑے ہو جائیں اور ایک گہری دردمندی سے کرداروں کے چال چلن کو دیکھتے رہیں۔ ایک بڑی فنکاری کی نشانی ہے۔

افسانہ کا عنوان "صرف ایک سگریٹ" ہی تھیم کے معمولی پن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ معمولی کو غیر معمولی بیدی نے صرف اپنے آرٹ کے ذریعہ بنایا ہے ورنہ خاندان کی کہانیوں کو دھار دار اور زہریلا بنانے کیلئے بہت سے لکھنے والے نفسیاتی اور جنسی پیچیدگیوں، ذہنی بیماریوں، اخلاقی بے راہ رویوں اور کرداروں کے ناقابل تشریح برتاؤں کو راہ دیتے ہیں۔ دور جدید میں آئی وی کامپٹن برونیٹ کے ناول بڑے وکٹورین کنبہ کے اندرونی تنازعات اور باہمی مریضانہ تعلقات کا بیان کرتے ہیں۔ خارجی دنیا سے کٹا ہوا یہ کنبہ شری قوتوں کا ایسا جھمیلہ بن جاتا ہے کہ سمجھ میں نہیں آتا کہ سادیت اور مساکیت کے اس افسردہ کن ماحول کو پیش کرنے کا مصنفہ کا مقصد کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غیر معمولی بذلہ سنجی اور نکتہ آفریں کلاسیکی انداز بیان نے محترمہ کے ناولوں کو بہت دلچسپ بنا دیا ہے۔ اور یہی ان کے مطالعہ پر آج بھی قاری کو لبھاتی ہے۔ ہاں جہاں تک مقصد کا تعلق ہے اس کا ایک جواب جو بہت تسلی بخش تو نہیں یہ ہو سکتا ہے کہ ایسا پریوار اس سماج کا عکس ہے جو نفسیاتی اور جنسی بدعنوانیوں کا شکار ہے۔ اگر خاندان کو IDEALISE کرنا فن کا منصب نہیں۔ تو اسی طرح خاندانی آئیڈیل کو توڑنا بھی فن کا مقصد نہیں ہو سکتا۔

دور جدید میں خاندان پر لکھی گئی سماجیات کی کتابیں خاندان کو ریاستی جبر اور سماجی اقتدار کا ایک روپ ہی بتاتی ہیں۔ ایسے ناول اور افسانے لکھنا مشکل نہیں جو ان تصورات کی تمثیل ہوں۔ اسی طرح ایسی کہانیاں لکھنا بھی مشکل نہیں جو خاندان کا آدرشی تصور پیش کرتی ہوں۔ مشکل کام ایسا افسانہ لکھنا ہے جو خاندان کے حق میں یا اس کے خلاف مورچہ بندی کیے بغیر خاندان سے جڑے مختلف نسلوں اور مزاجوں کے افراد کی آپسی الجھنیں اور مسائل پیش کرے —— ایسے مسائل جو مختلف عمروں اور مزاجوں کے لوگوں کے باہم ساتھ رہنے سے پیدا ہوتے ہیں اور آدمی کی

وابستہ سازشوں اور اس کے فطری کمینہ پن کی پیداوار نہ ہوں جیسا کہ آج کل ہماری ٹی وی کی سیریلوں میں ہولناک طریقے سے بتایا جاتا ہے۔

ادب انسانی تعلقات ہی کو بیان کرتا ہے اور ان تعلقات میں ہماری نفسیاتی اور جنسی خواہشوں کا بڑا اثر و نفوذ ہوتا ہے۔ اسی لئے انسانی رابطہ اور افراد کا ایک دوسرے کے ساتھ سلوک اور برتاؤ کی پیش کش میں گہری نفسیاتی بصیرت سے کام نہ لیا جائے تو خاندانی ناچاقیوں سے حد بڑھی ظلم کرتی ساس، ظلم سہتی بہو، آوارہ لڑکے آوارہ لڑکیوں، بدچلن باپ اور بیمار ماں کی کہانیاں چٹ پٹی کہانیاں بن جاتی ہیں جو یا تو رقت انگیز ہوتی ہیں یا ناقابل برداشت حبس کی فضاؤں پر تاریک گھٹا چھائی رہتی ہے جو گھٹتی ہے نہ بڑھتی ہے۔ اس فضا سے باہر نکلنے کے لئے زبردست قوت ارادی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ خاندانی جبر کی کہانیاں ہمیشہ پلاٹ کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ کردار کی نہیں۔ اگر قوت ارادی ہے تو کردار ہے، کردار ہے تو شخصیت ہے، اور شخصیت ہے تو اپنے رویوں کے انسانی اور غیر انسانی ہونے کی تمیز بھی ہوگی، وہ دانش مندی بھی ہوگی جو آزمائشوں میں آدمی کا حوصلہ برقرار رکھتی ہے اور پتھر تلے آئے ہوئے ہاتھ کو باہر نکالنے کی سوجھ بوجھ عطا کرتی ہے۔ بیدی کی اکثر و بیشتر کہانیوں میں خصوصاً دکھ کے پہاڑ جھیلتی ہوئی عورتوں کی کہانیوں میں جیسی کہ ''گرہن''، ''ایک چادر میلی سی'' وغیرہ میں اس نکتہ کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ ان کہانیوں کی عورتیں اپنی قوت ارادی اور کرداری مضبوطی کے باعث دکھ جھیلتی انفعالی عورتیں نہیں رہتیں۔

''صرف ایک سگریٹ'' کو دلچسپ اور کامیاب افسانہ بنانے میں بیدی کی کردار نگاری کا بڑا رول ہے۔ ورنہ افسانہ کا پلاٹ تو چند لفظوں میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ سنترام کی آنکھ رات کو چار بجے کھل جاتی ہے۔ اسے سگریٹ کی بڑی طلب محسوس ہوتی ہے۔ اور اس کے پاس سگریٹ نہیں ہے۔ اس کے بیٹے کے پیکٹ میں دو سگریٹ ہیں اور صبح میں باتھ روم جاتے وقت اسے شاید دونوں کی ضرورت پڑے۔ لیکن طلب اتنی شدید ہے کہ سنترام ایک سگریٹ نکال کر پی لیتا ہے۔ پھر اس کے ذہن میں بہت سے وسوسے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر پال کو ایک سگریٹ کم پڑا تو — سنترام محسوس کر رہا تھا کہ جب سے اسے بیوپار میں گھاٹا ہوا ہے پال کا رویہ اس کی طرف ٹھیک نہیں رہا۔ سنترام بہت سی باتوں کو یاد کرتا ہے۔ باتیں تو معمولی تھیں لیکن سنترام کو ان میں اپنے خلاف رنجش اور مخاصمت ہی کا پہلو نظر آتا ہے۔ ایک بار سنترام نے پال کا جوتا پہن لیا تو وہ کتنا جز بز ہوا تھا۔ اس

نے جوتے کو لے کر پھینک ہی دیا اور کہنے لگا "میرے اور پپا کے پیر ایک ہیں کیا۔ اب یہ کھل گیا ہے اور میرے کام کا نہیں رہا۔" سنتر ام کو بہت دکھ ہوا۔ ایک بار بیٹے کا جوتا پہن لیا تو کیا ہو گیا۔ بیسیوں بار اس نے میرا چپل پہنا ہے۔ میں نے تو کچھ نہیں کہا۔

"ایک بار اس نے کسی سمگلر سے امریکی جرکن خریدی تھی جو مجھے بہت اچھی لگی۔ میں ہمیشہ اپنے بڑھاپے کے کارن اسے پہننے کے جذبے کو روک نہ سکا۔ چنانچہ میں نے پہن لی۔ اپنا شوق پورا کرنے کے بعد اس جرکن کو بڑی احتیاط سے وارڈ روب میں ٹانگ دیا۔ لیکن صبح ہی صبح پال جرکن کو میرے پاس لے آیا اور بولا۔ "پپا آپ ہی اسے پہن لیجئے۔ یہ میرے کام کا نہیں رہا۔ دیکھتے نہیں آپ کا پیٹ بڑا ہے۔ اس کے پہننے سے الاسٹک چلا گیا ہے اس کا—"

سنتر ام کو بہت غصہ آیا اور وہ اس پر برس پڑا۔ "تم نے اسی طرح اس دن دو گھوڑے والی بوسکی کی قمیض میرے منہ پر دے ماری تم نہایت کمینے نہایت بے شرم آدمی ہو۔"

بجائے اس کے کہ پال کو افسوس ہو" وہ میرے ساتھ دلیل بازی پر اتر آیا۔ "آپ پان کھاتے ہیں اور اس کا کوئی نہ کوئی چھینٹا اس پر پڑ جاتا ہے۔ کیا وہ قمیض میرے پہننے کے لائق رہی ہے۔

پھر تو سنتر ام کی بیٹی جو اپنے دو بچوں کے ساتھ مائکے آئی ہوئی تھی بول اٹھتی ہے۔ "پپا بالکل میری طرح ہیں"۔ چھٹکی لقمہ دیتی ہے۔ "بات کرتے ہیں تو لاڈو بیدی کی طرح منہ کی ساری پھوار سامنے والے پر چھوڑ دیتے ہیں۔ تماشا اس وقت ہوتا ہے جب کہیں پپا اور لاڈو آپس میں بات کر رہے ہوں۔ نہ چاہنے کے باوجود سنتر ام کے چہرے پر بھی مسکراہٹ چلی آتی ہے اور وہ کہتا ہے۔ ہاں! آخر لاڈو کا باپ ہوں نا، اسی پر گیا ہوں۔"

پورے افسانہ کی یہی خوبی ہے۔ بیدی معمولی باتوں سے ایسا ٹینشن پیدا کرتے ہیں کہ ایک تھرلر کا مزا آجاتا ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ غبارہ پھٹے وہ اس کی ہوا نکال دیتے ہیں۔ اور ہم کانوں سے انگلیاں نکال کر باش کہتے ہیں۔ اور جب غبارہ پھٹتا بھی ہے جیسا کہ اس افسانہ کے عروجی نکتہ پر ہوتا ہے تو وہ اس قدر اچانک ہوتا ہے کہ ہم کانوں میں انگلیاں ٹھونس بھی نہیں پاتے۔ لیکن اس دھماکے کے بعد بھڑاس نکل جاتی ہے۔ فضا میں سکون پیدا ہو جاتا ہے۔ دراصل بہت سے خاندانی جھگڑے غلط فہمیوں کی وجہ سے ہوتے ہیں۔ بیدی نے کمال ہنر مندی اور ڈرامائی سوجھ بوجھ کے ساتھ دو نسلوں کے درمیان کمیونی کیشن گیپ سے فائدہ اٹھایا ہے۔ پال بالکل صحیح بات بغیر کسی

کدورت اور وکیل بازی کے کہتا ہے۔ لیکن بڈھا سنترام اس کی بات کو سمجھ ہی نہیں پاتا۔ یونہی جیسا کہ عام زندگی میں ہوتا ہے بڈھا آدمی ایک سخت سوچ کے ذریعہ اس قدر مشکل ہو جاتا ہے کہ وہ کوئی بھی ایسی بات سننے کو تیار نہیں ہوتا جو اس کی سوچ اور اس کے قائم کردہ تعصبات کو غلط ثابت کرے۔ سنترام اپنی بیوی جیسے دو پیارے سے جھوٹ کہتا ہے کیونکہ اسے کچھ سے جھوٹے کا ڈر ہے۔ نیا نے اپنی سوچ رکھتی ہے اور اس سوچ سے تصادم میں ہے جو بالآخر بڑھاپے تک آدمی کی شناخت ہے۔ دھوبن بھی بڑا زندہ کردار ہے جس کے ٹھٹھے اور آنسو اس فیملی ڈرامے کو بھی ایک ردیف فراہم کرتے ہیں اور کسی ذاتی غم کا گہرا احساس بخشتے ہیں۔

پورا دن سنترام پریشان رہتا ہے کہ پال جو صبح سے ہی کھنچا کھنچا سا تھا گو اسے پتہ الگ ہے ضرور اس کے ایک سگریٹ پینے پر باپ کو ذلیل کریگا۔ اور جب پال رشین شوبراں سگرٹ کا ایک پیکٹ لاکر سنترام کو دیتا ہے تو قیامت آجاتی ہے۔ سنترام آپے سے باہر ہو جاتا ہے اور پال کے بخیے ادھیڑ کر رکھ دیتا ہے۔ وہ سگرٹ کا پاکٹ پال کو کھینچ مارتا ہے۔ جس سے اس کا ہونٹ تھوڑا سا کٹ جاتا ہے۔ اور خون کا باریک سا قطرہ نکل آتا ہے۔ لیکن پال کو تو خبر ہی نہیں کہ اس کا ایک سگرٹ گم ہوا تھا اور رشین براں کا پیکٹ تو اس نے خوش دلی سے دیا تھا۔ گویا ڈرامائی عمل انتہائی کروٹ کے نقطہ پر پہنچنے کے بعد نہ تو المیہ میں ختم ہوتا ہے نہ طربیہ میں بس تحلیل ہو جاتا ہے۔ دل کی سب کدورتیں دور ہو جاتی ہیں اور اگلے روز سنترام حسب معمول صبح کے چار بجے اٹھ جاتا ہے اور سگرٹ کی طلب محسوس کرتا ہے۔ اور رشین شوبراں کا سگرٹ جلا کر اس کے دھوئیں کی دھند اور زیرو پاور بلب کی روشنی میں وہ اپنے بچوں کو سوتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اور اسے بچے فرشتوں سے بھی زیادہ حسین معلوم ہوتے ہیں۔ وہ پرارتھنا کے لئے پوجا کے کمرے کی طرف چل دیتا ہے۔

اس وقت کی سنترام کی ایک سوچ بہت اہم ہے۔ وہ اپنی بیٹی لاڈو اور اس کے بچہ بابی کو سوتے ہوئے دیکھتا ہے۔ سنترام سوچتا ہے کالج بھیجنے سے پہلے میں نے اس بچی کو بیاہ دیا تھا۔ لیکن اگر یہ کوئی بے راہ روی کرتی تو کیا میں اسے سڑک پر پھینک دیتا۔ یہاں محبت فاتح عالم بنتی ہے ورنہ بیٹیوں کے گلے کاٹ دینے والوں کی دنیا میں کب کمی رہی ہے۔ اور سنترام کوئی نیک اور شریف آدمی نہیں ہے۔ نہ ہی باپ اور اچھا شوہر ہے۔ اپنی سکریٹری ڈالی کے ساتھ آفس میں اس کا معاشقہ چلتا رہتا ہے۔ اور اس کی دھوبن کو اس سے کم شکایتیں نہیں ہیں۔ بیدی جیسا کہ ان کا طریقہ ہے پھر

کی آئیڈیل باپ یا آئیڈیل شوہر کی تصویر پیش نہیں کرتے۔ نہ زندگی مکمل ہے نہ ہی آدمی مکمل ہے۔ زندگی عبارت ہے بے شمار چیزوں سے۔ مشینوں کے شکنجے سے، اقتصادی جبر سے، ان اندھی طاقتوں کی تباہ کاری سے جن پر آدمی کا کوئی اختیار نہیں۔ خود آدمی کی اپنی کمزوریوں، غلطیوں اور چھوٹی بڑی حماقتوں سے جو اس کے دکھ اور تکلیفوں کا سبب بنتی ہیں۔ بحیثیت ایک فنکار کے بیدی کی دلچسپی اس بات میں نہیں کہ زندگی میں دکھ کتنے اپار ہیں۔ دکھوں کا پورا شعور ہے اس لئے وہ ان کا شمار نہیں کرتے۔ لیکن انہیں اس بات میں دلچسپی ضرور ہے کہ آدمی دکھوں سے باہر کیسے نکلتا ہے۔ بیدی کا ایقان رہا یہی ہے کہ آدمی کے اندر کوئی ایسی طاقت ہے (جسے میں ارادے کی طاقت کہہ دوں) جو ہوا کی طرح پر زور ہے۔ اور جب ہوا چلتی ہے تو دھند چھٹتی اور سورج کی روشنی سے وہ زمین جگمگانے لگتی ہے جہاں دکھ کے باعث تیرگی میں رینگنے والے جانور پیدا ہو گئے تھے۔

◆◆

دو تاثراتی تصویریں

○ اغوا

''اغوا'' کا پس منظر ایک مکان کی تعمیر ہے جس منظر میں دو تمام لوگ ہیں جو تعمیر کے کام میں لگے ہوئے ہیں۔ ان میں معمار جگنی، پوربی مزدور اور اوورسیر جو حساب کتاب رکھتا ہے۔ اور اس بات کا دھیان رکھتا کہ مزدور کام ٹھیک کرتے ہیں نا۔ [illegible] مکان کی بیوی [illegible] تعمیر کا کام دیکھنے میں [illegible] کا سامنا آتا ہے۔ اسے بیان کرنے کا ان کے پاس فنکارانہ طریقہ کی بہت ہی [illegible] ہے۔ دونوں افسانوں میں حقیقت ہے۔ [illegible] اور ''اغوا'' میں مکان کی تعمیر کا بیان [illegible] اور معمولی ہے اور اتفاق سے دونوں افسانوں کا راوی اوورسیر ہے جو ایک پڑھا لکھا خوبصورت سا نوجوان ہے۔

''اغوا'' میں کام کرنے والے لوگ ہیں اور جن کا مکان تعمیر ہو رہا ہے جگنی رائے صاحب اور ان کی بیٹی کسو ہے ———— جوان خوبصورت اور چنچل جسے دیکھنے کے بعد آدمی سے انس تھا۔'' وہ ایک پھرکی کی طرح گھومتی ہوئی آتی جاتی اور کاریگروں مزدوروں کے اس جھرمٹ میں گھومتی پھرتی بکھرے چست کرتی نکل جاتی۔ بڑی ہی جان تھی اس پھرکی میں اور یوں معلوم ہوتا تھا جیسے کسی بہت ہی طاقتور ہاتھ کی چٹکی نے اسے گھما کر وقت اور مقام کی وسعتوں میں ہمیشہ ہمیشہ آوارہ رہنے کے لئے چھوڑ دیا ہے اور یہ پھرکی اس وقت سے رہتی دنیا تک گھومتی رہے گی اور کبھی دم نہ لے گی۔

کسو کی چنچلتا کو بیدی جس اسلوب میں بیان کرتے ہیں وہ تاثراتی ہے۔ یہاں تاثر ایک ایسے استعارے میں ظاہر ہوا ہے جس میں زمان اور مکان کی سرحدیں کھنچ آئی ہیں۔ افسانہ میں مختلف مقامات پر بیدی نے منفرد استعاروں کے ذریعہ تاثراتی تصویروں کا بہت ہی دلنشین

سماں باندھا ہے۔ مثلاً افسانے کے شروع میں ہی اس تصویر کو دیکھئے۔

> "ڈوبتے ہوئے سورج کی کرنیں ابھی تک لیموں کی طرح ترش تھیں۔ اور علی جو کی سرخ رگوں سے بھری ہوئی آنکھوں نے انھیں چکھنے سے انکار کر دیا۔"

علی جو کشمیری مزدور تھا جسے کوئی ہاتو کہہ کر پکارتا تو وہ بہت خفا ہوتا۔ کیونکہ ٹھیٹ پنجابی اصطلاح میں ہاتو بوجھ اٹھانے والے کشمیری کو کہا جاتا ہے۔ اور علی جو کوئی لدو رہا تو تھوڑے ہی تھا۔ علی جو نہ تو مزدور ہی تھا نہ تو مالک وہ تو خوبصورت لفظوں میں لکھا ہوا ایک ایسا ڈراما تھا جو فروں کی تباہی پر ختم ہوتا تھا۔ (علی جو کا فروں کا بیوپار تھا جس میں نقصان ہونے کے سبب وہ مزدوری پر مجبور ہوا تھا) علی جو کا جسم ترکستانیوں کی طرح سڈول اور تنومند تھا۔ ادھر پنجاب میں مختلف کام کر کے اس نے اچھے پیسے جمع کر لئے تھے۔ اور اب وہ بارہ مولہ پہنچ کر اپنی زندگی کا سفید جشن حاصل کرنا چاہتا تھا۔

علی جو منشی دلاور سنگھ کے ساتھ زمین میں پائپ اتارنے کے کام پر لگا ہوا تھا۔ کنسو علی جو کی طرف ملتفت تھی۔ علی جو اس وقت نل کے رسے کو چھوڑنا چاہتا تھا "ہو سردار" اس نے منشی جی کو بلاتے ہوئے شکستہ پنجابی میں کہا۔ "اب کتنا چلا گیا اندر"۔

> نل پندرہ فٹ کے قریب زمین میں جا چکا تھا۔ دلاور بولا۔
> "ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا۔ زمین کچھ پتھریلی ہے۔ کنر بہت محنت سے ٹوٹے گا۔"

زمین کے اندر سے بہت سے چھوٹے چھوٹے پتھر باہر آ رہے تھے۔ علی جو رسے کو کھینچتا تو اس کے پٹھے تن جاتے تھے۔ کنسو بہت دلچسپی سے ان کی باتیں سنتی رہی اور علی جو کے تنومند جسم کو دیکھتی رہی۔ علی جو اس وقت سورج کی پیلی کرنوں میں تمتما رہا تھا نوزائیدہ بچے کی طرح وہ سر سے پاؤں تک خون کا ایک بڑا سا قطرہ دکھائی دیتا تھا۔ ٹوپی کے باہر اس کے بالوں کی سرخ گھنگھریالی اون کے کنارے سنہری ہو رہے تھے۔ چھاتی پر اڑے ہوئے چیتھڑوں میں سے اس کا نصف تنا ہوا سینہ دعوت نظارہ دے رہا تھا۔ کنسو نے بغلوں میں ہاتھ دے لئے اور دیکھتی رہی دیکھتی رہی۔

یہ پورا واقعہ اور منظر جنسی رمزیت لئے ہوئے ہے۔ افسانہ میں ایک دوسرا رمزیہ ہے کہ گویا کنسو کے لئے مکان تعمیر ہو رہا ہے۔ رہنے کے لئے نہیں بلکہ بھاگنے کے لئے۔ کنسو بھاگ گئی یا

نہیں بھاگے یہ مزدوروں اور کاریگروں کے بیچ گرما گرم موضوع بحث ہے۔ کس کے ساتھ بھاگے گی یہ مسئلہ بھی زیر بحث نہیں آتا۔ جب سب کہتے ہیں کہ بھاگے گی تو شیخ جی کہتے ہیں نہیں بھاگے۔ پھر خود شیخ جی کہتے ہیں کہ بھاگے گی۔ علی جو فارغ ہو چکا تھا اور آج رات وہ چلا جانا چاہتا تھا۔ اور یہ کہتا ہے اس وقت شیخ جی نے مجھے کچھ دکھلایا —— وہ "دیکھو" سامنے علی جو کھڑا تھا۔ کوٹھی کا ایک دروازہ بالکل معمولی طور پر کھلا ہوا تھا۔ اور کنسو علی جو کی طرف دیکھ کر مسکرا رہی تھی۔ اور اس جملے پر افسانہ ختم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ہم قطعی طور پر نہیں کہہ سکتے کہ کنسو بھاگی یا نہیں بھاگی۔ اس افسانے کا عنوان اغوا ہے لیکن افسانے کی تھیم اغوا سے زیادہ ایک آزاد منش شوخ خوبصورت لڑکی کا کاریگروں اور مزدوروں کے بیچ میں تتلی کی طرح اڑنا اور رنگ بکھیرنا ہے۔ یہاں گورکی کا افسانہ چھبیس مرد اور ایک لڑکی یاد آتا ہے۔ حالانکہ بیدی گورکی سے زیادہ چیخوف سے متاثر تھے۔ اور شاید کسی نقاد نے اغوا پر گورکی کے افسانے کے اثر کا ذکر نہیں کیا۔ میں بھی صرف ذکر کر رہا ہوں۔ دونوں میں سرسری اتفاقیہ مشابہت ہے لیکن کوئی گہرا اثر نہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ جہاں مکان بن رہا ہے وہاں عورتیں نہیں ہیں۔ پوربی مزدوروں کی عورتیں ہیں لیکن مزدوروں کے لیے ایک آزاد طبع لڑکی کا تجربہ کچھ دوسری ہی چیز ہے۔ اس کی شوخ باتیں آزادی سے گھومنا ہر شخص سے بلا تکلف بے جھجک ملنا کوئی پراسرار دنیا کا ہی تجربہ معلوم ہوتا تھا۔ لیکن اس کے متعلق مردوں کی گفتگو میں وہی حقارت اور ذلت نظر آتی ہے جو ان پڑھ لوگوں کے دلوں میں پڑھی لکھی آزاد عورتوں کیلئے ہوتی ہے۔

دادو رستمو بولا " بدمعاش ہے سالی"

علیا بولا "عجب خدا کا۔ اسے روکتا بھی کوئی نہیں۔

کئی دفعہ تو دیر سے گھر آتی ہے۔ جب ہم شام کو گھر جاتے ہیں تو اس کا تانگہ ہمیں گھر پر ملتا ہے۔

"خبر نہیں! کتنے یار رکھے ہوئے ہیں اس چھوکریا نے"

"مجھے تو بھاگتی دِکھے۔"

"کس کے ساتھ دِکھے بھاگتی۔"

"جو بھی کوئی لے جائے۔ جوانی آفت پہ آئی وی ہے۔"

گویا سب کا مشترکہ فیصلہ تھا کہ کنسو بھاگ جانا چاہتی ہے۔ علی جو میں اسکی دلچسپی بظاہر

تو ویسی ہی ہے جیسی کہ دوسرے کاریگروں میں ہے۔ یعنی ارے باتو لب بارو موٹے جارہے ہو وغیرہ قسم کی۔ لیکن جیسا کہ اوپر کے منظر سے ظاہر ہے باطن اس میں جسم کی کشش اور جنس کی لہر شامل ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جوانی کنسو کے انگ انگ سے پھوٹی پڑتی ہے۔ اور ایسا بھی نہیں کہ کنسو کو اپنے حسن کا احساس نہ ہو۔ لیکن افسانہ میں جنس کی طرف کنسو کا رویہ بے نیازی کا ہے۔ وہ کاریگروں اور مزدوروں سے ملتی ہے تو خالص انسانی جذبے کے تحت گویا بطور انسانوں کے ان کی زندگی میں دلچسپی ہے۔ مثلاً نوجوان اور ہیر میں اس کی دلچسپی صرف اتنی تھی کہ وہ اس سے کہتی تمہارے لیے میں ایک بھابھی تلاش کر کے لاؤں گی۔ اور ہیر سوچتا کہ کنسو کی شکل کیا اس بھاوی بھابھی سے تو نہیں ملتی۔ اور اس کی رگوں میں خون کا دورہ تیز ہو جاتا۔ ایک طرف وہ کنسو کو پسند بھی کرتا تھا دوسری طرف اس کا بھاگ جانا اسے پسند بھی تھا اگر وہ اس کے ساتھ بھاگے۔ پسند نہیں بھی تھا اگر وہ کسی اور کے ساتھ بھاگے۔ آج مجھے شب بھر نیند نہ آئے گی۔ وہ سوچنے لگا۔ باتوں باتوں میں ان سالوں نے آج کیا پٹاخا چھوڑ دیا ہے۔ اس نے سوچا اب وہ متواتر دودھ نہیں پیا کرے گا۔ اس سے اس کے جسم میں بہت سی جان آ جاتی ہے۔

اب ایک بات یہ بھی غور طلب ہے کہ اعلیٰ اور متوسط طبقہ کی لڑکی راج معمار بڑھئی اور مزدوروں کے بیچ اعتماد سے اس لئے گھومتی ہے کہ وہ سمجھتی ہے کہ نچلے طبقے کے لوگوں کے جنسی جذبات تو ہوتے ہیں لیکن اس جیسی لڑکی کے لئے نہیں۔ اس کی طرف ان کے جذبات کا غیر جنسی ہونا ایک ایسا مفروضہ ہے جو ذات پات اور طبقوں میں بٹے ہوئے ہندوستان میں بہت عام ہے۔ مغرب میں عورت جانتی ہے کہ مرد چاہے کروڑ پتی ہو یا پلمبر، وہ اس کی طرف ایک سی جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔

اس طرح آپ دیکھیں گے افسانہ میں بہت سی کراس کرنٹ ہیں۔ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے دھارے ہیں۔ لیکن کوئی مسئلہ حل نہیں ہوتا نہ کوئی بات نتیجہ پر پہنچتی ہے۔ حتیٰ کہ علی جو کے ساتھ اغوا کا معاملہ بھی یقینی نہیں بلکہ غیر یقینی کی دھند میں لپٹا ہوا ہے۔ کوئی تھیم ابھر کر نہیں آتی۔ کوئی کردار ہماری نفسیاتی دلچسپی کو انگیز نہیں کرتا۔ کوئی تعلق خاطر ایسا نہیں جو اوپر چھلا اور سطحی نہ ہو۔ اسی لیے افسانہ نہ پلاٹ کا ہے نہ کردار کا ایک تاثر ہے۔ ایک فضائیہ ہے۔ اور اسی لیے بیدی نے اس کی تعمیر میں فضائیہ سے بڑا کام لیا ہے۔ افسانہ میں کنسو اپنے ایک چچا کا واقعہ شیخ جی

سے بیان کرتی ہے جسے اپنی ٹچالی کے مرنے کا بہت افسوس ہے۔ یہ واقعہ افسانے میں تو ایک ایپیسوڈ کی اہمیت رکھتا ہے لیکن اس کا غیر معمولی فنکارانہ اور نفسیاتی استعمال بیدی نے اپنے شہرۂ آفاق افسانہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں کیا ہے۔ واقعہ اندو کی زبانی اس طرح بیان ہوا ہے۔

"جنم پاسے میں میرا ایک چچا مر گیا تھا۔ ہاں ہاں بات سناؤں تمہیں اس چچا کی۔ چچا دو تین سے تھے۔ سوا ان کے ہم لوگ بہادر گڑھ میں اسکولوں میں پڑھتے تھے۔ دو دو ہی لوگ ہوئے تھیں، وہ دونوں بچوں سے ساتھ دل بہلا لیتے تھے۔ اس کے بعد تبدیلی ہوئی شورکوٹ ہوا۔ وہاں بابا دادا نے کر چھ ہو جا ہیں۔ رات کو مکان بنا نہیں ہوا کرتا۔ اس میں چچا اکیلے نہیں بچوں سے پڑے رہتے۔ لیکن وہ زندگی بھر اکیلے رہے تھے۔ بڑے لڑکے کی شادی کے بعد بہو کو اپنے لئے لے گئے۔ بھائی کو شورکوٹ والوں نے سر پر اٹھا لیا۔۔۔ "بڑے باولی ہوا بڑے باولی ہو۔۔۔ بہو کو آئے مہینہ بھر ہوا تھا کہ بیٹے صاحب آ دھمکے۔۔۔ اب ان کی نئی نئی شادی ہوئی تھی۔ اور پھر تم جانتے ہو دوری کی کتنی تکلیف ہو جاتی ہے۔ بہو بھی اتاولی سی تھی۔ ادھر بیٹا واپس چلا گیا۔ چچا بہت دنوں کے بعد خط میں لکھتے ہیں بیٹے کو۔۔۔ ہو سکے تو آ جانا۔۔۔ مجھے تمہاری ماں کے دن معلوم ہونے لگے تھے۔ روتی رہتی، روتی رہتی۔۔۔"

یہ واقعہ افسانے میں لطیفہ اس طرح بنتا ہے کہ اندو مدن جی کو یہ واقعہ سنا کر اور ان کی آنکھیں آنسوؤں سے لال کر کے اور مدن کے قریب آتی ہے اور کہتی ہے۔ "دراصل بات یہ ہے کہ یہ کوئی بچو اچ نہیں ہے۔"

بیدی اور منٹو کے یہاں سوانحی رنگ کافی ہے۔ لیکن اتنا بھی نہیں کہ اپنی ذات اور اپنی سوانح کے علاوہ زندگی کے دوسرے تجربات یا اپنی تخیلی اختراعات سے ان کا دامن خالی ہو۔ سوانحی حالات اور یادوں کی بارات پر پنپنے والا ادب ایک ایسے رومانی ذہن کی نشان دہی کرتا ہے۔ جو اپنی ماضی کی یادوں اور ذاتی تجربات کے ماورا کچھ دیکھ ہی نہیں پاتا اور اس کے تخیل کی اختراعی صلاحیتیں بہت محدود ہوتی ہیں۔ اروندھتی رائے صرف ایک ہی ناول لکھ سکی تھیں۔ اس کے بعد ان کے رومانی ذہن کا تخلیقی سرمایہ ختم ہو جاتا ہے۔

بہر حال "اغوا" میں نہ تو کرداروں پر زور ہے نہ کہانی میں کوئی پیچیدگی اور نفسیاتی بصیرت ہے۔ "اغوا" ایک تصویر ہے جس میں ہم لوگوں کو کام کرتے، باتیں کرتے، مکان کو تعمیر ہوتے اور

کنسو کو ایک پھرکی کی مانند چاروں طرف پھرتے دیکھتے ہیں۔ افسانہ کا پہلا لطف تو اسی مشاہدے میں ہے۔ دوسرا سرچشمہ مسرت ایک جوان خوبصورت، آزاد لڑکی کے وہ مختلف اثرات ہیں جو وہ الگ الگ عمر اور مزاج کے لوگوں پر چھوڑتی ہے۔ وہ سب کی مرکز توجہ ہے اور ہماری دلچسپی کا سبب بھی بنتی ہے لیکن مرکز توجہ نہیں کیونکہ اس میں کوئی ایسی بات نہیں کہ بطور کردار کے وہ ہمارے لئے فکر انگیز بنے۔ مختصر یہ کہ اغوا کا پورا آرٹ ایک قطعۂ زمین پر تعمیر ہونے والے مکان کے کام اور کاریگروں کی شبیہوں سے ایک فضا تعمیر کرنے کا آرٹ ہے۔ کنسو کی موجودگی اس فضا کو نسائی حسن کی آب وتاب اور جنس کا ابھار عطا کرتی ہے۔ اس تصویر کی ہر تفصیل بولتی ہوئی ہے۔ بیانیہ جزئیات نگاری کو حرکی لفظی پیکروں میں بدلنے کا کام کرتا ہے۔

''ابھی وہ (کنسو) یہاں بڑے کمانچے اور ساگوانی براوے میں الجھی ہوئی ہے اور اگلے ہی لمحے وہ اس جگہ پہنچ جاتی ہے جہاں زمین اور آسمان ملتے دکھائی دیتے ہیں اور جہاں درختوں کے زمردین طاؤس اس ملاپ کی خوشی میں پائل ڈالے اپنے بھدے اور کریہہ پاؤں زمین کی گولائیوں میں چھپائے ناچتے نظر آتے ہیں۔

''اس وقت اندھیرا میدان اور لونگ بوٹی پر رینگ رہا تھا۔ دور ایروڈرام میں ایک ہوائی جہاز اترتا ہوا دکھائی دیا۔'' اس کی دم کا چمکتا ہوا نقطہ ٹوٹے ہوئے ستارے کی طرح تیزی سے زمین کی طرف آرہا تھا۔ اس ٹوٹتے ہوئے ستارے کو دیکھ کر رام دلی یا اس کی کوئی بہن بولی۔ ''رام رام — رام رام۔

جزئیات کسی مرکزی تاثر، واقعہ یا کہانی کو ابھارنے کا کام نہیں کرتیں بلکہ حسین تصویروں کی صورت خود افسانہ کے کنواس پر بکھر جاتی ہیں۔ کوئی کردار حتّٰی کہ کنسو بھی افسانے کے رنگوں کو اپنی طرف کھینچتی نہیں بلکہ انھیں کنواس پر چھڑکتی ہے۔ اسی لیے کنسو ہمیشہ حرکت میں رہتی ہے۔ تتلی کی طرح پھدکتی اور رنگ بکھیرتی ہے۔'' رنگوں کے اس کھیل میں سب سے شوخ رنگ کنسو اور علی جو کی باہمی کشش کا ہے۔ اس رنگ کی بھی خوبی یہی ہے کہ شوخ ہونے کے باوجود اچھالیں نہیں مارتا۔ ہم جان ہی نہیں پاتے کہ اغوا ہوتا ہے یا نہیں اور حد تو یہ ہے کہ اغوا کے مسئلہ میں ہماری اتنی بھی دلچسپی نہیں رہتی جتنی کہ افراد قصہ کو ہے۔ ہماری دلچسپی تو ایک تاثراتی تصویر کے مشاہدے میں ہے۔

❖ ❖

دس منٹ بارش میں

یہ افسانہ اول تا آخر ایک تاثراتی تصویر ہے اس کا ہر جملہ تصویر کا ایک نقش ہے۔ آغاز ہی دیکھئے۔ "ابو بکر روڈ شام کے اندھیرے میں گم ہو رہی ہے۔ یوں دکھائی دیتا ہے جیسے کوئی کشادہ راستہ کسی کوٹھے کی کان میں جا رہا ہے۔" اور افسانہ میں جو کچھ ہوتا ہے ابو بکر روڈ ہی پر ہوتا ہے۔ اور ویسے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ ہونے کو تو بہت کچھ ہو سکتا ہے لیکن ہوتا کچھ بھی نہیں۔ ایک تنومند اور خوبصورت عورت ہے جو فٹ پاتھ پر جھونپڑا باندھ کر رہ رہی ہے۔ اس کا میاں پھرایالال جس سے اس عورت کو بہت محبت تھی اسے چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ وہ کسی دوسرے شہر میں کسی دوسری عورت کے ساتھ رہتا ہے۔ رانا پھر بھی پھرایالال سے محبت کرتی ہے۔ یہ محبت اور جنوں کے انداز بھی بڑی چیختے ہیں۔ اور رانا کا ایک دس سالہ کاہل جاہل نااہل چھوکرا ہے جو برسات میں بھیگتا ہوا بھی جھونپڑے میں سو رہتا ہے۔ رانا اسے کوستی رہتی ہے اور وہ اونگھتا رہتا ہے۔ اور پھر رانا کی مشکی گھوڑی ہے اس کے پاؤں کو موچ آگئی ہے۔ صبح سے اسے دانہ نہیں ملا۔ قطب سید حسین مکی کے مزار شریف کے کھنڈر میں کھڑی وہ بھیگ رہی ہے۔ اس کی نم آلود پشت سیاہ سانپ کی طرح دکھائی دے رہی ہے۔ اور ایک گھر کے برآمدے سے واحد متکلم اور اس کا دوست رانا کو برسات میں بھیگتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اس کی جھونپڑی جب پانی سے ٹوٹ جائے گی تو وہ اس گھر کے برآمدے ہی میں پناہ لینے آئے گی۔ واحد متکلم کی بوڑھی ماں ذات پات اور کلجگ کے فلسفے بگھارتی ہے اور یہ دونوں صرف رانا کو برسات سے لڑتے دیکھتے رہتے ہیں۔ اور برسات ہے کہ چھاجوں برستا ہے۔

اگر افسانہ کا موضوع رانا ہے تو اس کا آرٹ برسات ہے۔ اگر برسات نہ ہو تو رانا پر افسانہ لکھا ہی نہیں جا سکتا بعینہ اس مہین پردے کی مانند جس کے آر پار کسی کمرے کی اشیاء کو ایک تصویر میں دکھایا جائے۔ یا اس دھند کی مانند جو کسی منظر پر چھاتی ہے۔ ایسی تصویروں میں مصور کا

آرٹ مہین پردے اور دھند کی تصویر کشی میں پنہاں ہوتا ہے۔ پردہ یا دھند نہ ہو تو کمرے کی اشیاء اور منظر کی تصویر کشی میں آرٹ کا کوئی چیلنج بھی نہ ہو۔ اس صورت میں مصور کسی ایسے کمرے یا منظر کی تصویر کشی کی طرف مائل ہوگا جس کا حسن مہین پردے یا دھند کا مرہون منت نہ ہو۔ پردہ یا دھند نہ ہونے کی صورت میں مصور کی آنکھ جب چیزوں کو دیکھے گی تو شاید وہ اتنی حسن آفریں نظر نہ آئیں کہ ان کی نقش گری کی جائے۔

بعینہ یہی کیفیت اس افسانہ میں برسات کی ہے۔ اس افسانہ کا خیال آتے ہی چھاجوں پانی برسنے لگتا ہے۔ بارش تو بے شمار افسانوں میں نظر آئے گی لیکن جیسی برسات اس افسانہ میں برسی ہے اس کی مثال افسانوں کی دنیا میں کم ہی نظر آتی ہے۔ بارش نہ ہو تو افسانہ میں حرکت کرتی شبیہوں کی کوئی اہمیت نہ رہے۔ آپ جو کچھ دیکھتے ہیں۔ بارش کی چادر کے پیچھے سے دیکھتے ہیں۔

برسات کا بیان بیدی کبھی براہِ راست نہیں کرتے بلکہ اشیاء اور گرد و پیش کے منظر کے ذریعہ کرتے ہیں۔ یہی تخلیقی آرٹ کا طریقہ کار ہے۔ موپاساں کے افسانہ "چاندنی" میں چاندنی کا بیان براہِ راست نہیں بلکہ ان درختوں، عمارتوں کھیتوں اور میدانوں کے ذریعہ ہے جن پر چاندنی چھٹکی ہوتی ہے۔ بیدی برسات کا بیان راناؔ کی گھوڑی، راناؔ کی جھونپڑی، ابوبکر روڈ، اس پر ایک بیار بیل کے ساتھ آتا ہوا دہقان، گھر اور گھر کے برآمدے اور تنور جس میں کتیا نے بچے دیے ہیں کے ذریعے کرتے ہیں۔ اس سے فائدہ یہ ہوا ہے کہ بیدی کہیں بھی برسات کا بیان کرتے نظر نہیں آتے۔ اس مصور کی طرح جو مہین پردے کے آر پار اشیاء کو دیکھ رہا ہے۔ اس کی آنکھ اشیاء پر ہی جمی رہی ہے۔ مہین پردے پر نہیں گو افسانہ کا پورا آرٹ مہین پردے کی مانند برسات کی نقش گری میں پنہاں ہے۔

برسات کی تصویر کشی میں بیدی نے جہاں بصری لفظی پیکروں سے کام لیا ہے۔ وہیں لفظوں کی آوازوں سے سماعی پیکروں کے ذریعے بھی برسات کا سماں باندھا ہے۔

> "بارش کی رم جھم، سرس کی لمبی لمبی پھلیوں کی کھڑ کھڑ، گرتے ہوئے پتوں کے نوحے، رعد کی گرج، بطخوں کی بف بف، مینڈکوں کی ٹراہٹ، پرنالوں کے شور، اس کتیا کی اونہہ اونہہ جس نے ابھی ابھی سات بچوں کا جھول جنا ہے۔ اور ایک بچہ کو منہ میں پکڑے کسی سوکھی نرم و گرم جگہ کی متلاشی ہے۔ اور ان سب کے شور و غوغا میں بھوکی گھوڑی کی ہنہناہٹ

سمجھ دکھائی دیتی ہے۔

پراشر کہتا ہے۔ ''میں بھیگ رہا ہوں اور وہ بھی بھیگ رہی ہے۔ جھونپڑی کی تمام چھت سے پانی بہنے لگا ہے۔ بوڑھے کی اوڑھنی تو محض دکھی پناہ ہے۔ اس کے تمام کپڑے بھیگ کر جسم سے ساتھ چپک گئے ہیں۔ شام کے اندھیرے میں جب بجلی چمکتی ہے تو وہ عریاں سی نظر آتی ہے اور سید قطب حسن شاہ کے مزار شریف کے کھنڈر میں رانا کی مشکی رنگ کی گھوڑی ہے جس کی پشت نم آلود، سیہ سائے کی طرح دکھائی دے رہی ہے۔ اور دہقان کے بیل کا مٹیالا جسم ہے جو بارش میں نہایا ہوا سفید سائے کی طرح دکھائی دیتا ہے۔ مگر جب بجلی چمکتی ہے تو بیل بجلی کا ایک جز ہو جاتا ہے۔

یہ لفظی پیکر ہماری حسِ لمس کو چھوتے ہیں۔ گھوڑی، رانا اور بیل کے جسموں کا ذکر لمسی پیکروں میں ہوا ہے لیکن بجلی کے چمکنے کے ساتھ ہی لمسی پیکر بصری پیکروں میں بدل جاتے ہیں۔ پورا افسانہ ہمارے حواس کو بیدار کرتا ہے۔ اور حواس کے ذریعہ ایک نقش کی مانند ہمارے ذہن میں ہوتا ہے۔ ایک ایسا نقش جو حقیقت، فکر اور طنزیہ صورتِ حال کو بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔

ماں کہتی ہے ''گیا گیا گیا۔ میرا اتو مر جائے گا یہ بے وقت کی
بارشیں رام۔''

دہقان جو اپنے بیل کو منڈی میں بیچنے کے لئے جا رہا ہے کہتا ہے۔ ''فصلیں تباہ ہو گئی ہیں اور مالیہ دینا ہے۔ منڈی کا تھانیدار بڑا کڑوا آدمی ہے۔ مار مار کر ادھ موا کر دے گا۔ اس بیل کی قیمت پر ہی تمام امیدیں لگا رکھی ہیں۔ ہائے یہ بے وقت کی بارشیں۔''

''لیکن یہ بارشیں چائے کے باغوں کے لئے سودمند ثابت
ہوں گی۔'' دونوں نوجوان سوچتے ہیں۔ ایشور اپنی دیا بارش کے ذریعہ بھیجتا
ہے۔ رانا کی جھونپڑی کی کھپریل اُڑ رہی ہے۔ ایشور کی دیا۔

اور ایشور کی دیا بھی رانا پر چھاجوں برس رہی ہے۔ اور سوائے اس کے کہ ہمہ وقت سوتے رہنے والے ایشور کی بجائے اپنے کاہل سونے والے بیٹے کو کوسے اور گالیاں دے اسے کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔ ''تجھے گلٹی نکلے۔ بیٹھے کے توڑے۔ سونے کا سویا رہ جائے تو۔'' اور اس کوسنے کے ساتھ بیٹے کو ہمیشہ کی نیند سے بچانے کے لئے طوفان باد و باراں میں تن تنہا بے یار و مددگار اپنی جان تک لڑا دیتی ہے۔

پورا افسانہ ایسے ہی طنزیہ تضادات پیش کرتا ہے۔ اتنے مختصر کینواس پر جس میں صرف برستا بارش ہی بارش ہے۔ فنکارانہ برتاؤ کی اتنی متنوع جہتیں اور معنوی ابعاد کی اتنی متعدد پرتیں ایک بے مثال اور اعلیٰ تخلیقی ذہن کا برہان ہیں۔

افسانہ کا ایک موتف ہے ''یہ محبت اور جنوں کے انداز بھی چھٹتے ہیں۔'' رانا کی محبت اپنے بے وفا شوہر سے، اپنے کاہل لڑکے سے، اپنی بیمار مشکی گھوڑی سے، بیل کی محبت دہقان سے۔ بیل صبح سے بھوکا ہے مگر اپنے بوڑھے مکروہ شکل مالک کو پیار کئے جاتا ہے۔ اگرچہ عقل حیوانی سے جانتا ہے کہ بوڑھا کل اسے تال محل کی منڈی میں بیچ ڈالے گا۔'' محبت کی ضد وہ ہوس ہے جو واحد متکلم اور اس کے دوست میں رانا کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔ محبت کی مانند ہوس بھی ذات پات کا بھید نہیں رکھتی اور واحد متکلم نے ایک بار رانا کو چھوا تھا اور دوسری بار چھونے کی ہوس ہے۔ لیکن اس کی بوڑھی ماں کی مابعدالطبعیات تمام تر چھوت چھات کی ہے ''لوہار، بڑھئی، چمڑا رنگنے والے ایک برہمن کو چوبیس قدم سے بھرشٹ کر سکتے ہیں۔'' دس منٹ کے اس افسانے میں بوڑھی ماں کا وقت کا تصور لاکھوں برس پر پھیلا ہوا ہے۔ مہا یگیہ برہما کا ایک دن ہے۔ کل جگ چار لاکھ بتیس ہزار برس کا ہے — اور یہ بے وقت کی بارشیں۔''

اور یہ بے وقت کی بارشیں جن کا سلسلہ ازل سے ابد تک جاری ہے دراصل سب چیزوں کو، رانا کی مفلسی، نوجوانوں کی ہوس، بڑھیا کی ضعیف الاعتقادی، دہقان اور اس کے بیل کو دھندلی تصویروں میں بدل دیتی ہے۔ ان کا دکھ، ان کی کدورت، ان کی بدصورتی سب کچھ برستی برسات میں دھل دھلا کر گوارا بن جاتی ہے۔ برسات نہ ہو تو فطرت کا تناظر باقی نہ رہے اور رانا اور نوجوان اور بڑھیا اور گھوڑی اور بیل اور دہقان سب کچھ اپنی گندگی دھوپ اور مکھیوں میں ناگوار بن جائیں۔

رانا کو نوجوان بھلے پرہوس نظروں سے دیکھیں ہمارے لئے تو وان گاگ کی محنت کش طبقہ کی ان تصویروں کے مانند ہے جن کے چہرے کی ایک ایک شکن اس نامہربان دنیا میں جہد مسلسل اور تن توڑ محنت کی کہانی سناتی ہے۔ ان تصویروں کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ایک عورت، ایک نوجوان، ایک بوڑھے کے چہرے کی شناخت انسان کی شناخت بنتی ہے۔ کیونکہ چہرے تو ہم تصویروں ہی میں پڑھتے ہیں۔ زندگی میں تو انھیں دیکھ کر گذر جاتے ہیں۔ تصویر چاہے کینواس پر ہو یا صفحہ قرطاس پر ایک جمالیاتی تجربہ بھی ہے اور سرچشمہ بصیرت بھی۔ تصویر کی خاموشی ہی اس کی

تو ہوتی ہے۔ چنانچہ افسانہ میں غربت و افلاس کا تذکرہ نہیں بلکہ خاموش تجربہ ہے۔

رانا کی جھونپڑی گر چکی ہے۔ قریب ہی ایک شخص کے مکان کا پتہ۔ رانا کی جھونپڑی کی طرف لگا ہے۔ واحد متکلم کا دوست پرانا سمجھتا ہے کہ اب رانا مدد کے لئے برآمدے میں آئے گی اور کہے گی مجھے اپنے دامن میں چھپا لو بابو جی۔ لیکن واحد متکلم کہتا ہے۔ یہ بارش کا دامن یہ اس سے بڑا ہے۔ رانا کی سی عورت کو میں جانتا ہوں۔ جب کسی ایک انسان پر آفت سے دامن تنگ ہو جاتے ہیں ــــ تو خود بخود ایک بڑا دامن اس کے لئے کھل جاتا ہے۔

کسی مصیبت زدہ عورت کا اپنی عصمت کی قیمت پر کسی کا دامن تھام لینا اگر دیگر افسانہ کے تیسرے درجے کے مانند دنیا کا بھی عام چلن ہوتا تو یہ جھونپڑی کی دیگر ہوتی۔ لیکن خود مصیبت کا دامن تھام کر زندگی گزار دینا رانا جیسی مضبوط بدن اور مضبوط کردار کی عورت کی نشانی ہے۔ وہ کہ پہاڑ ٹوٹنے کے باوجود آدمی کیوں چٹان بنا رہتا ہے۔ اتنی بارش میں بھی رانا تر دامن ہونے کی بجائے کیوں بارش کا دامن تھام لیتی ہے اور کسی انسان کے دامن کی طرف ہاتھ نہیں بڑھاتی یہ فطرت انسانی کا ایسا راز ہے جس سے کوئی پردہ اٹھا نہیں سکتا۔ یہ بھی ایک انداز جنوں ہی ہے اسی کو غالب نے دو جگہ دہرایا۔ "مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں" "برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم" کہا ہے۔ اور رانا پر یہ شعر کتنا صادق آتا ہے۔

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

* * *

مفلسی سب بہار کھوتی ہے

پان شاپ

''پان شاپ'' انگریزی لفظ ہے جس کے معنی ہیں وہ دکان جہاں ضرورت مند لوگ تنگ دستی کے سبب اپنی قیمتی اشیاء اونے پونے داموں پر رہن رکھ جاتے ہیں۔ اس افسانہ کا موضوع نچلے متوسط طبقہ کے لوگوں کی معاشی مجبوریاں ہیں۔ مجبوری کی کوئی زبان نہیں ہوتی اس لئے اس افسانے میں خاموش فلم اور STILL LIFE کی فوٹوگرافک تکنیک کے ذریعہ ایسی تصویروں کو ابھارا گیا ہے جو تنگ دستی اور بے بسی کی ترجمان ہیں۔ چنانچہ ہلکی سبز جھلک رکھنے والے دکان کے شیشے کے پیچھے ایک ہک کے ساتھ ایک نفیس طلائی گھڑی لٹک رہی تھی۔ اس کے نیچے قانون وفقہ کی کتابیں بے ترتیبی سے پڑی تھیں۔ شاید کوئی قانون کا فضول خرچ طالب علم اتنی قیمتی کتابیں کوڑیوں کے مول گروی رکھ کر پیسے لے گیا تھا۔ کتابوں کے پیچھے ایک پرانی سنگر مشین پڑی تھی۔ اسے گروی رکھنے والے کو اتنی ضرورت یا اتنی جلدی تھی کہ اس نے مشین پر سے دھاگے کی گولی بھی نہ اٹھائی تھی۔

اس سٹیل لائف میں کانسی اور پیتل کے گل دستے لمبی لمبی ٹانگوں والے کلنگ اور کشمیری تراش کا ایک بڑا سا گنیش بھی نظر آتا ہے۔ اور پھر سٹل لائف ایک متحرک لیکن خاموش تصویر میں بدل جاتی ہے۔ اور دیوار کے ساتھ پان شاپ کا مالک ایک آہنی صندوقچی پر اپنی کہنیاں رکھے ہوئے اپنے کسی گاہک سے باتیں کر رہا تھا۔ یہ خاموش تصویر پھر بولتی تصویر میں بدلتی ہے جب دو بلا وردی سپاہی پان شاپ کے مالک کی اجازت پا کر برآمدے میں پڑے ہوئے سائیکلوں کے نمبر دیکھ رہے تھے۔

> ''اے ۱۱۷۸۵ — نہیں''
>
> ''اے ۲۲۲۳۱۲ — یہ بھی نہیں''

فوری لیکن خاموش تصویروں کے لئے بیدی فطری طور پر لانگ شاٹ سے کام لیتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے وہ تھرو دال فوٹو گرافر کا استعمال کرتے ہیں جو اپنے سٹوڈیو میں بیٹھا ہوا — اس پار پان شاپ میں آنے جانے والے لوگوں کو دیکھتا رہتا ہے۔ تھرو دال کی آنکھ کیمرے کی آنکھ بن جاتی ہے۔ لیکن چونکہ مشاہدہ ایک انسان کا ہے اس لئے تصویر میں فوٹو گرافر کی معروضیت کے باوجود ایک حساس ذہن کا عکس بھی پڑتا ہے۔ آنکھ دیکھتی ہے۔

''ایک عیسائی لڑکی دو دفعہ بیگم بازار میں پان شاپ سے تشی چوک اور تشی چوک سے پان شاپ کی طرف واپس آئی۔ وہ بار بار غور سے پان شاپ کے اندر دیکھتی۔ اس وقت اس کے دبے ہوئے شانے پھڑکنے لگتے۔ شاید وہ چاہتی تھی کہ پان شاپ کے اندر بیٹھے ہوئے دو ایک آدمی چلے جائیں اور سپاہی کام کر کے رخصت ہوں تاکہ وہ تخلیے میں آزادانہ اپنا کاروبار کر سکے یا شاید وہ اپنا مال گروی رکھتے ہوئے جھجکتی تھی۔ اگرچہ اس کے پاس گروی رکھنے کے لئے کوئی چیز دکھائی نہیں دیتی تھی''

ان جملوں میں آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے۔ ذہن اس سے معنی اخذ کرتا ہے۔ آنکھ کا عکس ذہن کا نقش بن کر خاموش تصویر کو معنی عطا کرتا ہے۔ نظارے کو مشاہدے میں بدلتا ہے۔

> ''اس کے قدرے عمدگی سے تراشے ہوئے گستی لب پھڑکتے ہوئے دکھائی دیتے تھے۔ اور اس کی بے خواب اور بھاری آنکھیں بے قراری سے پپوٹوں میں حرکت کر رہی تھیں۔''

ان جملوں میں جزئیات کیفیات کا بیان بنتی ہیں۔ آنکھ دیکھتی ہے۔ لیکن ذہن نظارے کو مشاہدے میں نہیں بدلتا۔ لڑکی کی بے قراری اس کے چہرے سے عیاں ہے۔ کیفیت کے ادراک کے لئے ذہن کو حرکت میں لانے کی ضرورت نہیں۔ صرف آنکھ کو تفصیلات پر مرکوز کرنا کافی ہے۔

> ''پسینہ سے سفید ململ کا فراک اس کی پشت پر چمٹ گیا تھا۔ اور پشت کی جانب سے اس کی انگیا کے تناؤ کے ریشمی فیتے شانوں پر گول چکر کاٹتے ہوئے صاف دکھائی دے رہے تھے۔

یہاں آنکھ انسانی شخصیت سے الگ ہو کر صرف کیمرے کی آنکھ بن گئی ہے۔ یہاں امیج ہے لیکن احساس کے بغیر۔ انگیا کے ذکر کے باوصف امیج نہ جنسی بنتا ہے نہ جنسی جذبے کو چھوتا ہے۔ اگر کیمرہ ہندوستانی فلم کا ہوتا تو فوکسنگ لڑکی کے سینہ پر ہوتا کہ تنگ بھیگے ہوئے کپڑوں سے جھانکتا بدن چاہے مصیبت میں گرفتار لڑکی ہی کا کیوں نہ ہو فلم کا من بھاتا کھاجا ہے۔ بیدی کی نظر صرف پشت پر ہے۔

ساکن اور حرکی تصویروں کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہوتا ہے کہ افسانے کے شروع میں جو تصویریں ساکن تھیں وہ حرکت میں آتی ہیں۔ پان شاپ میں رکھی ہوئی سنگر مشین کی ساکن تصویر اس طرح حرکی بنتی ہے۔

> ''مقامی کاٹن مل کے ہڑتالی مزدوروں کے ہجوم کو چیرتے ہوئے ایک شخص باہر نکلا۔ انگلی سے پیشانی پر سے پسینہ پونچھتے ہوئے اس نے پان ٹکٹ نکالا۔ بیالیس روپے پان شاپ کے مالک کی میز پر رکھ دیے اور سنگر مشین چھڑا کر اس تیزی سے بھاگا کہ دھاگہ کی گولی دوکان کے اندر گر کر اس کے پیچھے پیچھے گھسٹتی ہوئی دروازے کی ایک درز میں ٹوٹ گئی۔''

''تصویریں دھندلی پڑتی ہیں۔ سپر امپوز ہوتی ہیں۔ کٹتی ہیں اور پھر جڑ کر کہانی کا موزائک تعمیر کرتی ہیں۔ عیسائی لڑکی پان شاپ سے باہر آتی ہے۔ وہ اپنی انگلی کو جڑ سے مسلنا شروع کرتی ہے۔ انگلی پر ایک زرد سا حلقہ نظر آرہا تھا۔ نہ جانے کتنی ضرورت سے مجبور ہو کر اس نے اپنی عزیز ترین چیز، اپنی رومانوی حیات معاشقہ کی آخری نشانی پان شاپ میں گروی رکھ دی تھی۔

عام دکانوں میں اشیاء صرف اشیاء ہوتی ہیں لیکن پان بروکر یعنی گروی رکھنے والے کی دکان میں ہر جنس کے پیچھے مجبوری اور تنگ دستی کی کہانی ہوتی ہے۔ بیدی اس خاموش کہانی کو بھی بیان کرتے ہیں اور اس بولتے ہوئے ڈرامے کو بھی جو تھارو لال فوٹو گرافر، اوسا کا فیر کی دکان کا مینیجر خان زادہ اور پان شاپ کے مالک کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہ ڈراما بھی مسلسل نہیں بلکہ بکھری ہوئی تصویروں کے ذریعہ بیان ہوا ہے۔ اس تکنیک سے فائدہ یہ ہوا ہے کہ غم ناک واقعات اس سے پیشتر کہ رقت کا شکار ہوں کٹ کر دیے جاتے ہیں۔ اور ان کی جگہ دوسری تصویریں لے لیتی ہیں مجبوری کی

بیانوں میں جذباتیت سے مکمل طور پر بچنا آسان نہیں لیکن بیدی فوٹوگرافک تکنیک سے جیتے مکالمات استعمال کے ذریعہ جذباتیت کو قابو میں رکھتے ہیں۔ اس سے پیشتر کہ آنکھوں میں آنسو بھر آئیں افسانہ نگار انھیں پی جاتا ہے۔ کیونکہ آنکھوں سے وہ دیکھنے کا کام لینا چاہتا ہے۔ لب غصے سے کپکپاتے ہیں لیکن بھینچ لیے جاتے ہیں جس سے مکالمات میں طنز کا جوہر پیدا ہوتا ہے۔

تھارو لال اور خان زادہ دونوں کا کاروبار مندا ہے۔ دونوں پان شاپ کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ لیکن جانتے ہیں کہ ان کا مندا کاروبار انھیں بھی پان شاپ میں پہنچا کر رہے گا۔ پان شاپ اس طرح ان کی نفرت کا ہدف بھی ہے اور مندے کاروبار کی آخری منزل بھی۔ وہ اتنی ہی نفرت انگیز اور ناگزیر ہے جتنی کہ موت اور موت ہی کی مانند وہ مہلت نہیں دیتی۔ مال چھڑانے کی آخری معیاد ۳۱ اگست ہے اور کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔ تھارو لال اور خان زادے کا آخری مکالمہ بھی فضا کی اسی حزنیہ کیفیت کا آئینہ دار ہے۔ یہی سبب ہے کہ افسانہ میں بھیم بازار کی فضا پر رونق نہیں سوگوار ہے۔ تھارو لال اور خان زادہ اپنی الجھنوں اور غم میں اتنے ڈوبے ہوئے ہیں کہ دوسروں کے لئے ہمدردی کا جذبہ اپنے ہی غم کے ریگزار میں کھو جاتا ہے۔ ہمدردی کے فقدان کی لیپ سوگواری کی فضاؤں کو تاریک تر بناتی ہے۔

پھر پان شاپ کا مالک ہے بظاہر خوش اخلاق اندر سے سنگ دل۔ آستین میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا۔ وہ مسیحا جس کی جنبشِ لب پیغامِ موت ثابت ہوتی ہے۔ جب دوسروں کے دھندے مندے ہوتے ہیں تو پان شاپ پر بہار آتی ہے۔ پان شاپ کی کھلی لوٹ کو حقارت کی نظر سے دیکھنے والے میں اخلاقی برتری یا راست روی کا احساس پیدا ہوتے ہی معاشی ابتری کے شکنجے میں دم توڑ دیتا ہے۔ خان زادہ تلخی سے کہتا ہے "آج کل ایمان داری کے کام میں پڑا ہی کیا ہے۔" دھندا تو ٹوٹا ہی تھا اب کردار بھی ٹوٹتا ہے جو ٹوٹے چھوٹے لوگوں کی واحد سالم چیز ہوتی ہے۔ اقدار اپنی اہمیت کھو دیتی ہیں۔ بے ایمانی پھلتی پھولتی ہے۔ ایمانداری کچھ کام نہیں آتی۔ خان زادے کی بیوی کے جھومر اور تھارو لال کا کیمرہ دونوں پان شاپ پہنچ جاتے ہیں۔ تھارو لال اور خان زادے دونوں اپنی بدحالی ایک دوسرے پر ظاہر ہونے نہیں دیتے۔ بھیم بازار میں خودداری بھی خود فریبی کا ایک روپ ہے۔ یہ فریب بھی قائم نہیں رہتا۔ انٹرنیشنل فوٹو سٹوڈیو کے جس بھاری بھرکم نام کے سبب خان زادہ طنزاً سوچا کرتا تھا کہ کیا تعجب اگر اسے ٹوکیو اور ہونولولو سے آرڈر

ملنے لگیں کیمرے کو پان شاپ میں دیکھ کر خان زادے آستین میں منہ چھپا کر ہنس بھی نہیں سکتا تھا۔ کیونکہ آستین تو خود اس کے آنسوؤں میں بھیگی ہوئی تھی۔

بیگم بازار کی کاروباری دنیا میں خودداری ہمدردی اور ایمانداری کے لئے کوئی جگہ نہیں تھی۔ یہاں بڑی مچھلی چھوٹی مچھلی کو کھاتی ہے۔ گھوڑا گھاس سے محبت نہیں کرتا اور جو ٹوٹ گیا سو ٹوٹ گیا والا معاملہ ہے۔ افسانہ اس طرح اس اتھاہ نراشا میں ڈوب جاتا ہے جو چوہوں کی دوڑ میں ناکام لوگوں کا مقدر ہے۔ پورا مہاجنی نظام بیدی کی طنز کی زد میں ہے — وہ نظام جس نے آدمی کو چھوٹا دکاندار بنا کر چھوٹا کر دیا۔ اس سے زندگی کی چھوٹی مسرتیں چھین لیں اور ان کے بدلے میں بڑے غم اور گھور نراشائیں بخش دیں۔

❖ ❖

○ حیاتین ب

''حیاتین ب'' سڑک کوٹنے والے غریب مزدوروں کی کہانی ہے۔ غریبی پر لکھی گئی کہانیوں کی مانند اس میں بھی انتہا دکھ اور بے بسی ہے۔ دوا چرانے اور جیل جانے کی فارمولا ٹائپ سنسنی خیزی بھی ہے۔ ماتا دین اپنی بیمار حاملہ بیوی کے لئے دوا چراتا ہے۔ جیل میں وہ خوش ہے اب اس کی بیوی بچ جائے گی لیکن وہ بچتی نہیں۔ حمل گر جاتا ہے اور وہ مر جاتی ہے انتہا غریبی، تن توڑ محنت، بھوک، بیماری، جرم اور موت — یہ غریب کی زندگی اور اس پر لکھے گئے افسانہ کا ایسا جبریہ خاکہ ہے جس سے نہ غریب نکل پاتا ہے نہ افسانہ نگار۔ ایسی کہانی کو آپ کسی بھی انداز سے لکھیں حالات کے جبر کی ہی کہانی بنے گی۔ البتہ مناسب تکنیک، موزوں بیانیہ اور فنکارانہ مشاہدہ یعنی چیزوں کو دیکھنے کا منفرد انداز اس جبریہ فرسودہ خاکہ سے ایک تازہ کار اور دل کو چھو لینے والا تاثر پیدا کر سکتا ہے۔ ''حیاتین ب'' میں یہی ہوا ہے۔

مزدوروں کے اوورسیر کو راوی بنا کر بیدی نے اپنی راہ سے ان تمام خطروں کو دور کر دیا جو جذباتیت، رقت، بھونڈے پن اور بپتا کی صورت غربت و افلاس کی کہانیوں کو لاحق رہتے ہیں۔ بپتا کی کہانی میں افسانہ نگار کچھ بھی خرچ کئے بغیر دکھوں کے بیان سے قاری کے رحم دلی کے جذبات چھو کر رقت کا اپنا متوقع تاثر پیدا کرتا ہے۔ تاثر آرٹ کا نہیں نان آرٹ کا ہے۔ بپتاؤں کا پڑھنا اذیت پسندی کے جذبات کی تسکین ہے۔ اس کے برعکس افسانوں کا مطالعہ آرٹ کی حسن آفرینی کے ذریعہ جذبہ نشاط کی شادابی ہے۔ بپتا نان آرٹ ہے افسانہ آرٹ ہے۔ قبر، جہنم اور زندگی کے عذاب بیان کرنے والا سادیت پسند ہوتا ہے اور ان سے لطف اندوز ہونے والا مساکیت پسند۔ یہ دونوں جبلتیں ایروز کی جبلت کی ضد ہیں اور تخلیقِ فن ایروز کی جبلت کا عمل ہے۔ ''حیاتین ب'' کا موضوع اور مواد ان نیچرلسٹ کہانیوں کا ہے جو اپنے دکھ افلاس اور جبر کے سبب رفعت حاصل نہیں

کر پاتا۔ لیکن ستاک حقیقت نگاروں کی کہانیوں میں رفعت اور حسن آفرینی کی بجائے یہ دیکھا جاتا ہے کہ رقت اور چھچھور پن سے کس طرح بچا گیا ہے۔ اور دکھ کی شدت کو کم کئے بغیر اسے فنکارانہ تصویروں میں سے بکھیر دیا گیا ہے۔ دراصل ’’پیا تین ب‘‘ تصویروں کا افسانہ ہے اور اس کی حسن آفرینی رنگین منت سے تخیلی نقش گری کی۔ اور افسانہ کو غم ناک بیچا کی خندق میں گرنے سے بچاتا ہے اورسیر کا کردار اور اس کا بیانیہ۔

اورسیر نوجوان ہے اور نیا نیا ٹھیکیدار عرفانی کے یہاں کام پر لگا ہے۔ وہ ٹھیکیدار کا آدمی ہونے کے سبب مزدوروں سے برابر کام لیتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ نیا نیا ہے اس لئے نہ تو ٹھیکیدار کی چاپلوسی اس میں سرایت کر گئی ہے اور نہ ہی انسانی ہمدردی کا جذبہ ماند پڑ گیا ہے۔ وہ مزدوروں کے دکھ اور ٹھیکیدار کی چالوں دونوں کو سمجھتا ہے۔ ٹھیکیدار کی آنکھوں پر تو غلاف چڑھ گئے ہیں۔ اسے تو غربت نظر ہی نہیں آتی۔ اس بار ٹھیکیدار عرفانی نے ٹنڈر بہت کم رقم کا بھرا تھا اس لئے مزدوروں پر سخت نگرانی تھی۔ سستانا گڑگڑی کے کش لگانا۔ دن میں دو دفعہ سے زیادہ پیشاب کے لئے کام چھوڑنا قواعد کے خلاف تھا۔ بچوں کو ایک دفعہ سے زیادہ دودھ پلانے کی اجازت نہ تھی۔ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے بلکتے ہوئے بچے بھوک سے نڈھال ہو کر مر جائیں گے۔ ٹھیکیدار کے سامنے تو صرف کام تھا جسے کم سے کم وقت میں کم سے کم معاوضہ دے کر ختم کرانا تھا۔

لیکن اورسیر کی آنکھوں پر ابھی غلاف نہیں چڑھے ہیں۔ وہ غربت کو بھی دیکھتا ہے اور مزدوروں کی تن توڑ محنت کو بھی۔ وہ طبعاً سخت گیر نہیں ہے لیکن اسے سخت گیر بننا پڑتا ہے۔ اگر کوئی مزدور سستاتے یا عورت بچے کو دودھ پلانے بیٹھ جاتی ہے تو زور سے چلاتا ہے لیکن پھر نرم پڑ جاتا ہے۔ پھر بھی اس کی کوشش ہوتی کہ مزدوروں سے ہمدردی اس کے سخت گیر فرائض منصبی میں حائل نہ ہو۔ اورسیر کی یہی کشاکش بطور افسانے کے راوی کے افسانوی بیانیہ کو جذباتیت اور رقت اور چھچھور پن سے بچاتی ہے۔ وہ ایک سنگ دل اور جابر نظام کے ادنیٰ کارندے کے طور پر مجبور ہے کہ اپنی زود حسی اور جذباتیت کو قابو میں رکھے۔ اورسیر کا کام دیکھنا ہے۔ اورسیر جو کچھ دیکھتا ہے۔ اسے افسانہ نگار ایک مشاق مصور کی طرح لفظی تصویروں میں بدلتا جاتا ہے۔ تصویر کشی میں افسانہ نگار اس قدر منہمک ہے کہ اسے دردناکی کا بیان کرنے کی فرصت ہی نہیں ملتی۔ دردناکی کا شاہد اورسیر ہے لیکن اسے اپنے ہمدردی کے جذبات پر روک لگانی پڑتی ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ افسانے میں دکھ

مزدور جھیلتے ہیں دکھوں کا شاہد ادیب ہے اور افسانہ نگار تصویریں بناتا ہے۔ ہم تصویروں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لیکن یہ لطف اندوزی چشمہ ہے جو افسانہ نگار ہمیں دیتا ہے اور اس سے چور دروازے سے زندگی کی المناک سچائیوں کے لشکر ہمارے ذہن پر شب خون مارتے ہیں۔ [illegible] [illegible] کا ایک منظر دیکھئے۔

"روڈا اپنے ہوا کے پاس ہی 'ونتار' کے چند خالی پیپے پڑے تھے۔ اور ان پر سرخ شیشوں والی بتیاں رات کے وقت استعمال کے لئے اقلیدسی نصف دائرے میں پڑی تھیں۔ قریب ہی چند قدم کے فاصلے سے گزرتے نظر آ رہے تھے۔ ان [illegible] کے استعمال کرتے ہوئے ریل کے مرمت شدہ حصے پر بچھانے کے لئے ونتار گرم کیا جا رہا تھا۔ اور دور ایک پیچھے چلاتا ہوا انجن پیچھی ہوئی گاڑیوں کو دھکیل رہا تھا جب کوئی مارواڑی یا پوربی عورت اپنے بچے کو دودھ پلانے کے لئے اٹھتی تو ٹھیکیدار عرفانی خشم آلود نگاہوں سے اس کی طرف دیکھنے لگتا۔ مگر پیچھے ہی سے پشت کی طرف آتا ہوا انجن سیٹی دیتا۔ عرفانی اچھل کر انجن کی زد سے باہر پٹری پر کھڑا ہو جاتا۔ ایک اور منظر ملاحظہ فرمائیے۔

ماتادین من بھری کو لے کر ٹھیکیدار کے پاس چھاونی چلا گیا تھا۔ لفٹل بن رہا تھا اور اس کے لئے محنتی مزدوروں کی ضرورت تھی۔ اوورسیر کو ماتادین یاد آیا اور وہ اس کی تلاش میں چھاونی پہنچا۔

"شام کا وقت تھا صدر بازار کی بتیاں ابھی روشن نہ ہوئی تھیں۔ بڑی دقت کے بعد مجھے ماتادین کی جھونپڑی ملی۔ ایک ٹیڑھے ہوئے دروازے پر ٹاٹ کا پردہ پڑا تھا۔ اور جھونپڑی میں ماتادین گڑگڑی سلگا تمباکو پی رہا تھا۔ ایک خاص قسم کی بو سب طرف پھیلی ہوئی تھی۔ ماتادین کے قریب ایک رکابی میں کوڑی بھر مکھن پڑا تھا۔ ایلومینیم کی ایک تھالی میں ایک بوسا سا گوبھی رکھا تھا اور پھول میں سے ایک سنڈی کچھ چپچپا لسلسا سا لعاب اپنے پیچھے چھوڑتی ہوئی تھالی کے کنارے کنارے رینگ رہی تھی۔

ان فنکارانہ رویوں کی وجہ سے "حیاتین ب" بیدی کا ایک بہت ہی اچھا افسانہ بن گیا ہے۔ ماتادین ادھیڑ عمر کا ایک ایماندار اور جفاکش مزدور ہے۔ اس کی بیوی من بھری کو حیاتین ب کی کمی کی وجہ سے بیری بیری کی بیماری ہو جاتی ہے جس میں پٹھوں پر ورم آ جاتا ہے۔ ڈاکٹر اسے ایسی غذائیں بتاتا ہے جو ماش کی دال پر گذارا کرنے والے مزدوروں کے خواب و خیال میں نہیں

آسکتی۔ ماتا دین مزدوری چھوڑ کر چھاونی چلا جاتا ہے جہاں کے ڈنڈی دار نے اسے قلی کا کام فراہم کرنے کا وعدہ کیا ہوتا ہے۔ دراصل ڈنڈی دار کی نظر خوبصورت من بھری پر ہے اور جب ماتا دین کو اس کا علم ہوتا ہے تو وہ من بھری کو لے کر چھاونی سے نکل جاتا ہے۔ بالآخر دوا چرانے کے جرم میں وہ حوالات میں بند کر دیا جاتا ہے۔ من بھری کا اسقاط ہو جاتا ہے اور وہ آخری سانس لینے لگتی ہے۔

چھاونی کے سٹور میں بوریاں اٹھاتے اٹھاتے ماتا دین کے شانے پر ایک بڑا زخم پڑ گیا تھا جس میں چربی دکھائی دے رہی تھی۔ عرفانی کا مال و اسباب شہر میں لے جانے کیلئے جو چھکڑے کام میں آتے ان کے بیل زخمی تھے پھر بھی ان سے برابر کام لیا جا رہا تھا۔ انجمن تحفظ جانوراں کا ایک افسر چالان کر دیتا ہے۔ افسر کو رشوت دیے اورسیر چھاونی جاتا ہے اور وہاں اسے ماتا دین ملتا ہے۔ اورسیر اس کے کندھے کا زخم دیکھ کر افسر سے کہتا ہے۔ "کیا آپ کا محکمہ ایسے ظلم کا انسداد نہیں کرتا۔ افسر جواب دیتا ہے۔ "وہ تو صرف جانوروں کے لئے ہے۔"

اورسیر بھلا آدمی ہے لیکن اس کی بھلمنساہٹ کوئی کام نہیں آتی۔ وہ ہمدردی کے جذبے کے تحت کچھ کرنا چاہتا ہے لیکن کر نہیں پاتا۔ ماتا دین کو وہ مزدور رکھتا ہے تو اس میں اس کا بھی فائدہ ہے کیونکہ ماتا دین جیسے ایمان دار اور محنتی مزدور کی اسے ضرورت ہے۔ من بھری میں اس کی دلچسپی ایک خاموش جنسی جذبے کی لرزش لئے ہوئے ہے۔ گو وہ سخت گیر نہیں لیکن مزدوروں پر وہ برابر نظر رکھتا ہے۔ عرفانی کا نمک خوار ہے تو اسکا ہر جائز ناجائز کام کرتا ہے لیکن عرفانی کے لئے اس کے دل میں احترام کا جذبہ نہیں۔ ایسے آدمی کی ہمدردی ایک حساس آدمی کی رحمدلی کی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔ ماتا دین کی نظر میں وہ بھلا آدمی ہے لیکن مسیح یا دیوتا نہیں۔ ماتا دین کی زندگی صرف زندہ رہنے کے جہد مسلسل کا نام ہے۔ اور موت سفر حیات کی آخری منزل نہیں بلکہ جہد حیات کی ٹوٹی ہوئی کڑی ہے اور یہ کڑی کسی بھی وقت ٹوٹ سکتی ہے کیونکہ مزدور کے لئے جسم و جاں کا رشتہ کڑی مشقت سے قائم ہے اور یہی مشقت بالآخر اس رشتہ کو توڑ بھی دیتی ہے۔ یہ افسانہ محنت کے BRUTALIZATION کا بہت ہی اچھا مطالعہ ہے۔ اس حیوانی مشقت کے استحصال میں اورسیر بھی شریک ہے اور اس کا یہی احساس ایک بے بس کے غصے اور غم کی صورت طنز میں ظاہر ہوتا ہے۔ ماتا دین کی چتا جن جذبات کو پیدا کرتی ہے وہ ہم تک پہنچنے سے پہلے ہی اورسیر کی ذات میں فلٹر ہو کر اپنی تلخی اور شدت کم کر دیتے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ بیدی نے افسانے کی تعمیر کچھ اس طرح کی ہے کہ اس میں کام اور محنت کا حسن پیدا ہو گیا ہے۔ یہ محنت نہیں بلکہ محنت کا استحصال ہے۔ جو تنومند مرد اور عورتیں بھری جوانی میں اپنے بدن کی چاندی لٹا بیٹھتے ہیں۔ شاید سکھ ہونے ہی کے سبب بیدی جہاں بھی تعمیر کا کام ہوتا ہے۔ مثلاً ''اغوا'' میں مکان کی تعمیر اور ''حیاتین ب'' میں سڑک کی تعمیر تو اسے وہ گہری دلچسپی اور ایک مصور کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ یہ معاملہ صرف جزئیات نگاری کا نہیں ہے بلکہ جہاں کام چل رہا ہوتا ہے وہاں افراد اور اشیا، باہم مل کر ایک ایسی زبان اور ایک ایسی فضا بناتے ہیں جسے لفظوں کے ذریعے فن میں منتقل کرنے کے نشاط آفرین اور تخلیقی تجربے کو ایک فنکار کا دل ہی سمجھ سکتا ہے۔ چنانچہ مرمت طلب سڑک کی لگی ہوئی روڑی، سرخ بجری، سرخ شیشوں والی بتیاں، کولتار کے خالی پیپے، ادھ کٹے جنھیں بطور چولھوں کے استعمال کر کے کولتار کو گرم کیا جاتا ہے۔ اور ایک چیختا چلاتا ہوا انجن جو بچھی ہوئی کنکریوں کو دباتا ہے۔ پوربی اور مارواڑی عورتیں جو مرمت طلب قطعۂ زمین کو بڑے بڑے برشوں سے صاف کرتی ہیں۔ قریب نرسری میں چھوکرے غلیلیں اور گوپھنے ہاتھ میں لیے ثمر آور پودوں سے طوطوں کو اڑاتے ہیں۔ تیز دھوپ میں کام کرتے ہوئے ماتادین کا پسینے سے شرابور سیاہ رنگت کا گٹھیلا تنومند جسم جو ایک [illegible] کا مجسمہ دکھائی دیتا تھا۔ یہاں جو بدصورتی ہے وہ کام کی نہیں بلکہ محنت کے استحصال کی ہے۔ بچوں کے پیٹ پھولے ہوئے ہیں اور ان کی چھاتیاں اندر کو دھنس گئی ہیں۔ ماتادین گرد و غبار سے سینہ صاف کرنے کے لیے کوڑی بھر پشاوری گڑ کھاتا اور ایک آدھ گڑگڑی کا کش لگاتا۔ گوشت کا کیا ذکر اس نے عرصے سے سبزی بھی استعمال نہ کی تھی۔ اپنے گاؤں سے کسی بھائی بند کے ہاتھ مسور کی دال منگوا رکھی تھی جسے وہ صبح شام کھاتا تھا۔ تبھی تو حیاتین ج کی کمی کی وجہ سے مسوڑھے پھول کر نیچے سے میلے دانتوں کو چھوڑ رہے تھے۔ اور رتن بھری کے پنجوں پر ورم آ گیا تھا۔

ترقی کے زینے کے نیچے کا ہولناک منظر ذہن کو [illegible] ہے۔ اور بورژوازی خود اطمینانی کو جھنجھوڑتا ہے۔ قدرت نے تو ماتادین کو مضبوط توانا اور رتن بھری کو خوبصورت اور بھری پری عورت بنایا تھا۔ غیر منصفانہ سماج اور حیوانی مشقت نے انھیں کیا سے کیا بنا کر رکھ دیا۔

مزدوروں پر ترقی پسند افسانہ اشتراکی آئیڈیلزم کے سبب جذباتی اور خواب آفریں ہوتے تھے۔ جب کہ یورپ، انگلینڈ اور امریکہ کا پرولتاریہ ادب حقیقت نگاری کی سطح پر بھی دیر تک

قائم نہیں رہ سکتا تھا اور اجمالاً فطرت پسندی یعنی نیچرلزم کی سطح پر آ گرتا تھا جس میں وراثت اور ماحول کے جبر کے تحت آدمی کا کردار ٹوٹتا پھوٹتا مسخ ہوتا چلا جاتا ہے۔ انسانیت کی بڑی آبادی اس جبر کے تحت ایڑیاں رگڑ رگڑ کر جیتی آئی ہے۔ نجات کی کوئی راہ دکھائی نہیں دیتی۔ گھور نراشا میں آنکھیں آسماں کی طرف اٹھتی ہیں لیکن آسمان بھی خالی ہے۔ نیچرلسٹ افسانے اپنا آرٹ کیسے پیدا کرتے ہیں اس کی طرف چند اشارے زیر بحث افسانہ کے تجزیہ میں کئے گئے ہیں۔ مغربی نیچرلسٹ فکشن خصوصاً ارسکن کالڈویل اور جیمس ٹی فیرل کے افسانے اور ناول اس خصوص میں دعوت مطالعہ دیتے ہیں۔ "حیاتین ب" فن کے معیار کا افسانہ تو نہیں لیکن اردو میں نیچرلسٹ فکشن کی اچھی مثال ہے۔

◆ ◆

○ لاروے

"لاروے" ایک کامیاب کوشش ہے افلاس کی حقیقت کو تمثیل کے پیرایہ میں پیش کرنے کی۔ گڑھے کے گندے پانی میں جینے والے لاروں کے لیے صاف ستھرا پانی پیغام موت ثابت ہوتا ہے۔ واحد متکلم کی مدقوق بیوی جو مجبوراً ایک ملازمت کے ایک متمول خاندان کے ساتھ کشمیر گئی تھی، پہاڑ کی صاف اور تازہ ہوا اسے راس نہ آئی اور وہ جاں بحق ہوگئی۔

افسانہ میں واحد متکلم کی جہاں بیزاری، خود بیزاری، کلبیت اور قنوطیت کو جو چیز واشگاف احتجاج بننے نہیں دیتی وہ گڑھے میں جینے والے لاروں میں اس کی دلچسپی ہے۔ گویا جذباتی تشنگی اس گڑھے میں نکاس کی راہ ڈھونڈ نکالتی ہے۔ فی الحقیقت یہ گڑھا واحد متکلم کے لیے ایک ایسا آئینہ بن جاتا ہے جس میں اس کی کلبیت اپنی مشاطگی کرتی رہتی ہے۔ کلبیت باؤلی نہیں رہتی، زہر بلب، کف در دہاں اور خاک بسر بننے کی بجائے اس میں تہ آب کا سکون پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ سکون بھی پرفریب ہے کیونکہ اس کے پیچھے افلاس کے چنگھاڑتے طوفان کی لرزشیں ہیں۔ لیکن یہ طوفان بھی بے بسی میں بدل جاتا ہے۔ واحد متکلم مجبور ہے جیسا کہ ہر آدمی افلاس کے سامنے ہوتا ہے۔ مدقوق بیوی موت کے چنگل میں ہے۔ افلاس سے سمجھوتہ کا مطلب ہے موت سے سمجھوتہ۔ زندگی جب مرگ مسلسل بن جائے تو وہ جوہڑ کے ٹھہرے پانی کی طرح پرعفونت بن جاتی ہے۔

لیکن زندگی اتنی آسانی سے موت سے سمجھوتہ نہیں کرتی۔ وہ اپنا اثبات کرتی رہتی ہے۔ جو چیز اسے حقیقت میں حاصل نہیں ہوتا اسے خواب میں حاصل کرتی ہے۔ واحد متکلم گڑھے میں جوہڑ کو دیکھ کر سرسبز و شاداب جھیلوں کے خواب دیکھتا ہے۔ دن سپنوں میں سامنے کوٹھی میں رہنے والی لڑکی خود بخود اس کے پاس چلی آتی ہے۔ ان خیالات میں زندگی کی حرکت ہے لیکن یہ حرکت ان لاروں کی سی ہے جو گڑھے کے گندے پانی میں تیرتے رہتے ہیں۔ اب ذہن جوہڑ اور جوہڑ

ذہن کی تمثیل بن جاتا ہے۔ بیدی لکھتے ہیں۔

> ''شاید یہ لاروے، یہ جراثیم، یہ دم دار مینڈک پراگندہ خیالات ہیں جو بڈھے کے دل میں اٹھتے ہیں۔ جیسے کبھی کبھی بیٹھے بٹھائے مجھے خیال آتا ہے کہ کل ڈھولن کی بڑی بہو میری طرف دیکھ کر مسکرائی تھی جی ہاں اس قسم کا خیال بھی تو ایک لاروا ایک دم دار مینڈک ہی تو ہوتا ہے۔ جو اپنے مخصوص کھلنڈرے انداز سے تیرنے کے لئے دل کے ساحل کو چھوڑ دیتا ہے۔''

اس طرح لاروں سے بھرا گڑھا ٹھہری زندگی، ذہنی جوہڑ اور گندگی سے یگانگت کی معنوی تہیں پیدا کرتا ہے۔ تمثیل جب نظر آنے والی مماثلت سے گذر کر مبہم اور پیچیدہ معنوی تہ داریاں پیدا کرنے لگے تو وہ علامت کے دائرے میں داخل ہوتی ہے۔ اور فن کا ناگزیر حصہ بن جاتی ہے کیونکہ فن پارے کی ہیئتی ساخت اور معنوی بافت اسی سے مستعار ہوتی ہے۔ اگر اس افسانہ میں لاروں سے بھرا گڑھا نہ ہوتا تو کوئی ایسا طریقہ نظر نہیں آتا جس سے اس تھیم کو اسی معنویت کے ساتھ پیش کیا جاسکے۔ سوچئے تو کہ بیمار بیوی کا کشمیر جانا اور وہاں کی صاف ہوا سے جان بر نہ ہوسکنا لاروں کی تمثیل کے بغیر کیسے ممکن تھا۔ گندگی کے کیڑے گندگی ہی میں جیتے ہیں۔ سفاک کلبیت گڑھے کے معائنہ اور مشاہدے میں کیسے شانت لیکن طنزیہ تفکر کو راہ دیتی ہے۔ ذہن اور جوہڑ کی مماثلت میں خودبیزاری کا اظہار اعصاب زدہ اور زہرناک بننے کی بجائے اس شانت سبھاؤ کا حامل بن گیا ہے جو زہر کو رگ و پے میں بسانے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ تمثیل افسانہ کا جزو لاینفک ہے کیونکہ اس کے بغیر افسانہ کے مواد کو افسانوی ہیئت میں ڈھالنے کی کوئی دوسری صورت نظر نہیں آتی۔ تمثیل نہ صرف مواد کو ڈھالتی ہے بلکہ افسانہ نگار افلاس کے کھیل کا جو طنزیہ تاثر پیدا کرنا چاہتا تھا اس کی ضامن بھی بنتی ہے۔

◆

○ ایوالانش

ایک بہت ہی معمولی سی کہانی کو تکنیک اور بیانیہ کے زور پر ایک خوبصورت افسانہ میں بدل دیا ہے۔ کہانی صرف اتنی ہے کہ واحد متکلم جو محکمہ صفائی میں انسپکٹر ہے اپنی بیوی جمنا اور دو لڑکیوں شیلا اور رُقمی کے ساتھ رہتا ہے۔ بیدی رُمن کو ہمیشہ بڑے قاف سے لکھتے ہیں جیسا کہ بھی ڈکی میں رُقمی دادی جس پر اشک نے انھیں ٹوکا بھی کہ بھائی یہ چھوٹا کاف ہے۔ بہرحال یہ چھوٹا سا پریوار ہے جس کی سب سے بڑی چنتا دونوں لڑکیوں کی شادی کرنا ہے کیونکہ جو بھی مورتی آتا ہے تگڑا جہیز مانگتا ہے۔ جس کی استطاعت لڑکیوں کے باپ کے پاس نہیں۔ جہیز جمع کرنے کے لئے اس نے اپنے محکمہ کے خاک روبوں، جمعداروں اور سب ماتحتوں کے منہ سے نوالے چھینے ہیں۔ نئی محلہ میں نالیاں بنانے کا ٹھیکہ مہتاب سنگھ کو دلوا کر اس سے ایک کافی بڑی رقم اینٹھی ہے اور اب اس کا پتہ چل چکا ہے۔ اور اس کے بیان ہو چکے ہیں اور اس کی نوکری اور اس کے دو بچوں اور دو یتیم بھتیجوں اور اس کی اور اس کی بیوی کی زندگی خطرے میں ہے۔

افسانہ کا ایک مرکز تو یہ پریوار ہوا۔ دلچسپی کا دوسرا مرکز صاحب رام ہیں جو اپنے بیٹے کیلئے لڑکیوں کی بات چیت چلانے آئے ہیں۔ اس میں ایک دلچسپی کا پہلو تو صاحب رام کا حلیہ ہے جسے بیدی اس طرح بیان کرتے ہیں۔ ''جسم کے بھاری بھرکم تھے۔ نتھنے ضرورت سے زیادہ فراخ تھے۔ بھویں زیادہ گھنی تھیں۔ اور کانوں پر لمبے لمبے سخت سے بال اُگ کر پگڑی سے باہر دکھائی دے رہے تھے۔ ماتھا اندر کی طرف دھنسا ہوا تھا بس بالکل کال روپ تھے۔ بار بار شال کو سنبھالتے تھے۔ گویا اس کا مظاہرہ کرنا کوئی بہت ضروری بات تھی۔ احتیاط سے کرسی سردار صاحب (واحد متکلم) کی طرف سرکاتے ہوئے بولے ''سنا ہے آپ کی رقو کی دو مرتبہ سگائی ہوئی تھی؟'' اور جہیز کے معاملہ پر ہی آکر ٹوٹ گئی تھی۔ لیکن صاحب رام ایسی مشکوک نگاہوں سے دیکھتا تھا گویا وہ لڑکی کو مشکوک چال چلن کی سمجھتا ہو۔ بہرحال صاحب رام نے اپنا مدعا اس طرح بیان کیا لڑکا بضد ہے کہ یک ہزار روپیہ

بدا نکلی میں رکھا جائے۔ فرنیچر سب کا سب ساگوان ہو ریڈیو اور ایک ریفریجریٹر۔“

یہ تو کہانی کے واقعات ہیں۔ ان میں کوئی نیا پن نہیں، لیکن دلچسپ طریقے سے بیان ہوئے ہیں۔ چھوٹی چھوٹی تفاصیل اور جزئیات نگاری بیدی کے بیانیہ کو ہمیشہ گاڑھا اور دلچسپ بناتے ہیں۔ ان واقعات کو یعنی سردار صاحب کو جو مسائل درپیش ہیں بیٹیوں کی شادی اور جہیز نے انھیں افسانہ کی تکنیک اپنی منطق میں لے کر IRONICAL صورت حال میں بدل دیتی ہے۔ یہ تکنیک گھریلو واقعات کو وسیع عالمی تناظر عطا کرتی ہے اور اسی کے ذریعہ افسانہ میں ایوالانش کا واقعہ ایک علامتی ڈائمنشن اختیار کر لیتا ہے۔ ایک بالکل سیدھے سادے افسانہ کی یہ حنا عانہ پیشکش مرکزی تھیم کی فرسودگی کے باوصف افسانہ کو فنکاری کی بلند سطح پر رکھ دیتی ہے۔

اور یہ تکنیک بھی بہت معمولی ہے۔ روزمرہ کی اخبار بینی کی سردار صاحب کی عادت کو افسانہ نگار نے تکنیک میں بدل دیا ہے۔ افسانہ کا آغاز ہی سردار صاحب کے اس بیان سے ہوتا ہے ”جب میں کچھ پریشان سا ہوتا ہوں اور مجھے اپنا دل ایک ناقابل برداشت بوجھ کے نیچے دبتا اور بیٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے تو میں اخبار بینی کرتا ہوں۔ یہ میرا شغل ہے۔“ آگے چل کر اس مشغلہ کے نفسیاتی پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ جس سے راست بیان نہ کرنے کے باوجود پتہ چلتا ہے کہ سردار صاحب کتنی ذہنی پریشانیوں میں مبتلا ہیں۔

> ”اخبار میں سکون کو تلاش کرنا ایک بعید الفہیم بات ہے لیکن یہ تو درست ہے کہ اس میں قتل اغوا اور اس قسم کی بے ہودہ سی باتیں دلچسپ ہوتی ہیں۔ اور دوسروں کی کمزوریاں اور مصیبتیں پڑھ کر دل پر سے ایک بوجھ سا اتر جاتا ہے۔ سردار صاحب کو اخبار میں لوگوں کے عجیب وغریب نام دیکھ کر بہت ہنسی آتی ہے۔ وہ اپنی بیوی اور بیٹیوں کو بلا کر وہ تراشا پڑھتے ہیں اور نام پڑھ کر بہت ہنستے ہیں گوروناتھ وینکٹ رمیہ۔ ہاہاہاہا۔ پھر چاہے گوروناتھ کی کوئلے کی کان میں سخت دھماکا ہونے کے سبب موت ہی کیوں نہ ہوگئی ہو۔ ایسی خبر سن کر بیوی اور بیٹیاں تو اداس ہو جاتی ہیں۔ لیکن سردار صاحب کہتے ہیں۔ ہمیں گوروناتھ کی موت سے مطلب۔ ایک سانس کے دنیا میں سینکڑوں انسان پیدا ہوتے ہیں اور مر جاتے ہیں

اور پھر ان سے کہیں زیادہ پیدا ہوتے ہیں۔ قلم کی ایک جنبش سے بیدی نے مرد اور عورتوں کے رویہ میں کیسا فرق جتایا ہے۔ اخبار پڑھ پڑھ کر مرد کمزور بن جاتا ہے۔ اس میں کلبیت سرایت کر جاتی ہے۔ موت اس کے لئے ایک روز مرہ کا واقعہ بن جاتی ہے لیکن عورت جو زندگی کی خالق ہے موت کو اتنی آسانی اور کمزوری سے قبول نہیں کرتی۔ وہ اداس اور جذباتی ہو جاتی ہے۔ عورت شاید کبھی آسانی سے کلبیت زدہ نہیں بنتی۔

اب اخبار میں ایک ایسی خبر آتی ہے جو افسانہ کی مرکزی علامت یوالاش کی طرف پیش قدمی کرتی ہے۔

"نندہ دیوی کے قریب ایک چوٹی کو سر کرنے کے لئے بین الاقوامی افراد پر مشتمل ایک پارٹی آرہی ہے۔ چونکہ آج کل سردی ہے پہاڑوں پر برف بھی ہوگی۔ اس لئے پارٹی کے تمام افراد عنقریب ہی چڑھائی شروع کر دیں گے۔ ان افراد میں دو روسی ہیں۔ ایک اطالوی اور ایک جرمن عورت ہے۔ نام الکسی گولائی لوراچکن۔ جینی یونکولا پیلنگی اور جرمن عورت کا نام فراؤ کرپ ـــــــ پی ٹی آئی"

یہاں جملہ معترضہ کے طور پر یہ بات جتاتا چلوں کہ عجیب و غریب اچھوتے اور انوکھے ناموں کا بیدی کو بھی بہت شوق تھا جن سے ان کے افسانے بھرے پڑے ہیں۔ اس بات کی طرف اپیندر ناتھ اشک نے بھی اپنے مضمون میں اشارہ کیا ہے۔

اب سردار جی ایک دوسری خبر پڑھتے ہیں "موضع بنداں میں ایک معزز کھتری خاندان کے ہاں برات آئی۔ لڑکی والوں نے جہیز میں پچیس تولے سونا، ایک ہزار روپیہ نقد، فرنیچر، بھینسیں اور بہت کچھ مال و دولت دی۔ پھیرے کے بعد لڑکے نے اپنے سسرال سے کار مانگی"

پھر کیا ہوا۔ اس کے بعد میرا دل کانپنے لگتا ہے ٹانگیں ڈگمگانے لگتی ہیں۔ آنکھوں پر سے عینک گر پڑتی ہے۔ اخبار چھوٹ جاتا ہے۔ میں آواز دیتا ہوں۔ رقو آتی ہے۔ اخبار پڑھتی ہے۔ پھر کہتی ہے۔ پتا جی آپ نے آگے بھی پڑھا۔ ظاہر ہے نہیں پڑھا

تھا۔ رتو کی چنچل فطرت کے ساتھ دوڑنے لگتی ہے۔

"لڑکے نے اپنے سسرال سے کار مانگی۔ لڑکی والوں نے اسے اپنی توہین سمجھتے ہوئے انکار کر دیا۔ اور ڈولی روک لی۔ بارات کو ناکام واپس لوٹنا پڑا اور ندامت سے اپنے تئیں بچانے کے لیے دولہا والوں کو شتی کی ضلع جہلم کے ایک گاؤں میں ایک اجڑ جاہل دیہاتی لڑکی سے شادی کرنی پڑی۔"

اس کے بعد صاحب رام کی تشریف آوری ہے۔ ان کے ساتھ جو ہوتا ہے وہ بیان ہو چکا۔ وہ تشریف لے جاتے ہیں سردار صاحب دوسرے کمرے کا دروازہ زور سے کھولتے ہیں۔ دروازہ رتو کی پیشانی کے ساتھ ٹکراتا ہے۔ سردار صاحب سوچتے ہیں اس وقت میرا جی چاہا میں رتو کی خوب لاتوں گھونسوں سے مرمت کروں۔ خوب ماروں اسے۔ لیکن ایک اور ہی جذبہ میرے دل میں عود کر آیا۔ میں نے رتو کے سر کو سہلاتے ہوئے کہا۔ "میری بچی زیادہ تو نہیں آئی — چوٹ؟ میں نے دیکھا رتو کو چوٹ کا ذرا بھی خیال نہیں تھا۔ وہ کسی گہری سوچ میں غرق تھی۔ یا وہ کسی اور ہی چوٹ کو سہلا رہی تھی۔

یہ ہے افسانوی آرٹ کا کمال ایک ایک جملہ ایک نئی نفسیاتی حالت نئی جذباتی کشمکش، اور آن کی آن میں بدلتے طرز عمل کو سامنے لاتا ہے۔ اور ایک ایسی تصویر آنکھوں کے سامنے آتی ہے جس میں ہر رنگ اپنی جگہ ٹھیک ہے۔

پھر اخبار کا سہارا لیا جاتا ہے۔

"میں نے سوچا کوئی تعجب نہیں کہ رتو خود ہی دروازے کے پیچھے سن رہی ہو۔ لیکن میں رتو کو کیا بتاؤں۔ اس کی وہی چنچل ایک دن بردوان کی ایک خبر پڑھ رہی تھی۔ اس خبر میں لکھا تھا۔ "اپنے باپ کی مجبوری کا خیال کرتے ہوئے ایک لڑکی نے اپنے کپڑوں پر تیل چھڑک کر آگ لگا لی۔ میں نے رتو کو بالکل بچہ سمجھتے ہوئے گودی میں اٹھا لیا۔

لاچاری، محبت، ترحم خود ترحمی اپنے بے بس ہونے، نرادھار ہونے، بیوی بچوں میں رہ کر بھی تنہا ہونے کے کیسے ملے جلے جذبات ہیں جنہیں افسانہ نگار بیان کرتا ہے۔ سردی ایک دم بڑھ جاتی ہے۔ رتو انگیٹھی لے آتی ہے۔ اور سردار صاحب اخبار میں پناہ لیتے ہیں۔

> "وہ بین الاقوامی افراد پر مشتمل پارٹی کنچن چنگا یا نندا دیوی کے قریب کسی چوٹی کی بلندیوں کو سر کر رہی تھی۔ چاروں طرف برف ہی برف

> تھی۔ یہ ایک برف کا ایک تودہ تھا جیسے ایک بڑی سی اوالانش نے دھکیل دیا ہو
> پانی سے سب کچھ بہتی ہوئی دو چار سب سب سے شاید مر گئی کے ماں سے۔

اب یہی افسانے کی مرکزی علامت اوالانش کا بیان کرتے ہیں۔ جب رشتے ٹوٹتے ہیں حقوق مارے جاتے ہیں سہارے کام نہیں آتے تو یہ ناگہانی آفتیں قریب تر ہو جاتی ہیں اوالانش ہی کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔

> "جب اوالانش آتی ہے تو بڑے بڑے درخت، چھوٹے چھوٹے پودے، ہر شئی دفن ہو جاتی ہے۔ گاؤں کے گاؤں تباہ ہو جاتے ہیں۔ انسان مویشی مر جاتے ہیں۔ قصبے تباہ ہو جاتے ہیں۔ تباہی ہوتی ہے۔

واحد متکلم پریشانی میں ہے۔ اسے رشوت لینے کی وجہ سے نوکری سے بھی برطرف کر دیا گیا ہے۔ پورے پریوار کی زندگی خطرے میں تھی۔ تو شادی کے اگلی جوانی کو بڑی مشکل سے رکھتے تھے۔ اب باپ شکی بھی ہو گیا ہے۔ اسے وقت کی عادتوں میں بے اعتدالی دکھائی دینے لگی ہے۔ اسے تو اس کے چال چلن پر بھی شبہ ہونے لگا۔ پورے افسانہ میں واحد متکلم اخلاقی، جذباتی اور معاشی لحاظ سے نہایت بے چین، بے تھم اور پریشان حال زندگی گذارتا ہے۔ اسے اپنی زندگی میں کوئی امید کی کرن نظر نہیں آتی۔ افسانہ کا انجام بھی ابتدا اور نا امیدی پر ہوتا ہے۔ "اسی دن قبو دوڑی دوڑی آئی۔ اس کے ہاتھ میں اس روز کا اخبار تھا۔ اس نے ایک کالم میری آنکھوں کے سامنے کر دیا۔ لکھا تھا "ایک ہوائی حادثہ کے تحت میں ایک ریسکیو پارٹی نے اوالانش کی زد میں آئے ہوئے سب آدمیوں کو بچا لیا۔ میں نے تسکین کا ایک گہرا سانس لیتے ہوئے پوچھا۔" کیا کوئی ریسکیو پارٹی آئے گی؟ یا وہ ہمیشہ آتی ہے؟"

یہ دونوں معمولی سے سوال کیسی معنویت کے حامل ہیں۔ کیا ریسکیو پارٹی آئے گی۔ اس سوال میں امید کی ہلکی سی کرن ہے۔ لیکن دوسرا سوال۔ کیا وہ ہمیشہ آتی ہے؟ پہلے سوال کی نفی کر دیتا ہے۔ اس سوال کے جھونکے میں وہ دیا بجھنے لگتا ہے جو پہلے سوال میں ٹمٹما رہا تھا۔ اثبات و نفی کا یہ کھیل، انجام کا ابہام، سفاک طنزیہ ظرافت اور الم ناکی کے تاریک بادل —— یہی کیفیات ہیں جس سے اس بظاہر معمولی اور سیدھے سادے افسانہ کا خمیر اٹھا ہے۔

* * *

○ سارگام کے بھوکے

بہت سوکھا پڑ گیا تھا۔ ایک دانہ جوار کا پیدا نہیں ہوا تھا۔ قحط تو پڑتے ہی رہتے ہیں اس دیش میں۔ یہ پنڈت نہرو کے دور حکومت میں گجرات میں پڑے قحط کی کہانی ہے۔ قحط سے زیادہ یہ ایک گاؤں میں ایک بے حد غربت زدہ گھر کی کہانی ہے۔ یہ گاؤں کہیں تھا اب نہیں ہے کیونکہ اس کی سب جھونپڑیاں جلا کر راکھ کر دی گئی ہیں۔ لیکن جب یہ موجود تھیں تو ان میں غریب بے حد غریب لوگ رہتے تھے۔ کسان، دھوبی، گوالے، تمرو کے پتوں کی بیڑیاں بنانے والے۔ گوالنیں آس پاس کے قصبوں میں دودھ اور عصمت بیچ کر چلی آتیں۔ انھیں جنگل سے بانس کاٹ کر لانے پڑتے، جن سے وہ ڈولیا، مونڈھے پنکھے بناتیں۔ کچے بانس کا اچار ڈالتیں۔ محکمہ جنگلات کے کارندے چوکس ہو جاتے تو یہ کام بھی بند ہو جاتا۔ پھر ننھے منّے بچے چوری چھپے کانٹوں سے اٹے ہوئے ببول پہ چڑھ کے گوند اور موم اتارتے اور ایسے ہی دوسرے پیڑوں سے لاکھ اور شہد اور ان کے بڑے ویسے ہی ان چیزوں کو مختلف قصبوں جمبوگھوڑا، ہالول، کلول اور پچاوڑا میں بیچ آتے۔

اس افسانہ میں ایسی تفاصیل کے علاوہ منظر کشی کے بھی خوبصورت نمونے ملتے ہیں جس سے افسانہ میں گاؤں کی پہچان کے علاوہ فطرت جو اس سے روٹھ گئی ہے کے تناظر میں اس کا تعین بھی ہوتا ہے۔ اس گاؤں کی ایک جھونپڑی میں گووند اپنی بوڑھی ماں اور بیٹی وینا کے ساتھ رہتا ہے۔ اس کی بیوی بھوک سے مر گئی ہے۔ مقدم اپنے چار لٹھیتوں کو لے کر آتا ہے۔ اور ایک پرچہ پر گووند کے انگوٹھے کا نشان کراتا ہے جس پر اس نے لکھا ہے کہ گووند کی بیوی کی موت بھوک سے نہیں بلکہ تربوز کھا کر اوپر پانی پی لینے سے ہیضے کے سبب ہوئی ہے۔ مقدم اپنے اوپری افسروں اور سیاست دانوں کے دباؤ میں ہے۔ یہ سیاست بیدی کے زمانہ سے شروع ہوئی تو آج تک جاری ہے۔ میڈیا کے باوصف کوئی نہیں جان پاتا کہ قحط زدہ علاقوں میں کتنے لوگ بھوک سے مرے

ہیں۔ گووند کی بیٹی وینا مقدم سے بچ جاتی ہے کہ وہ تو یہی رپورٹ درج کرائے گی کہ اس کی ماں بھوک سے مرگئی ہے لیکن حکومت اور پولیس کی مشینری کے سامنے وینا کی حیثیت کیا ہے۔ اپنی ماں کی طرح بالآخر وہ بھی ہوس کے بھوکے بدصورت مقدم کے ہاتھوں بلاتکار کا شکار ہوتی ہے۔ وہ چیختی ہے۔ "ارے کوئی بچاؤ" سارگام کے لوگ سب جانتے تھے۔ مگر کسی کی ہمت نہیں پڑی۔

"جب تک سورج ڈوب چکا تھا۔ پچھم میں خون کے چھینٹے کرشن پکش کی سیاہی میں گم ہوگئے۔ جب آوازیں بند ہوگئیں ایک سناٹا چھا گیا۔ صرف جنگل سے گیدڑوں کی ہوں ہوں سنائی دیتی رہی۔ پھر پو پھٹی اور سورج نے اپنا سونا اگلنا شروع کیا۔ اس نے شفق کی لالی دھو ڈالی۔ سب لوگ پچھلی شام کی طرح جھونپڑوں کے باہر کھیتوں کی مینڈ پر کھڑے تھے۔ اور مقدم اور اس کے ساتھیوں کو رخصت کر رہے تھے۔"

افسانہ کے پلاٹ میں ایک نیا موڑ اس وقت آتا ہے جب مقدم اپنی اس کارستانی کے بعد جھوڑا لیں جاتا ہے۔ یہاں بھی بہت سے لوگ بھوک سے مرتے ہیں۔ لیکن گاؤں میں ایک بارات آئی تھی جس میں شامل دو نوجوانوں نے شرط بدی کہ کون زیادہ جلیبیاں کھاتا ہے۔ ایک نوجوان دس سیر جلیبیاں کھا گیا اور دم رک جانے کے سبب مرگیا۔ مقدم کی تو بن آئی۔ اس نے یہ بات مشہور کر دی کہ لوگ قحط سے نہیں زیادہ کھانے سے مرتے ہیں۔ یہ خبر امریکہ تک جا پہنچی۔ نیویارک کے بڑے اخباروں نے لکھا "ہندوستان میں قحط کی خبریں بے بنیاد ہیں ہندوستانی ہماری طرح طبعاً بسیار خور لوگ ہیں۔ گجرات کا علاقہ جہاں سے بھوک کی موتوں کی خبریں آرہی ہیں۔ بسیار خوری کا شکار ہے۔ لوگ بہت کھا جانے سے مر رہے ہیں۔ البتہ کسی کسی جگہ خوراک کی کمی ہے جس کے لئے مدد پہنچانے کے بارے میں ہماری سنیٹ پوری کوشش کر رہی ہے۔"

افسانہ میں تیسرا اہم موڑ اس وقت آتا ہے جب وینا اپنے باپ گووند اور دوسری دو چار عورتوں اور مردوں کے ساتھ گودھرا کی طرف جاتی ہے۔ جب سارگام کے بھوکوں کی یہ پالی گودھرا پہنچی تو قریب قریب سب مرچکے تھے۔ گووند میں کوئی دم نہ تھا۔ وینا لنگر سے کچھ روٹیاں اٹھا لائی۔ باپو نے ایک دم ساری عمر کے لئے کھا لیا۔ عجیب طرح کی کلبلاہٹ شروع ہوئی اور شام تک اسہال شروع ہوگئے۔ آنکھوں کی پتلیاں پھر گئیں۔ وینا اسے گھسیٹ کر ڈاکٹر کے ایک کمپ کے سامنے لے گئی لیکن ڈاکٹر نے کہا ہمارا یہ اسپتال عام مریضوں کے لیے نہیں ہے۔ اسے بڑے اسپتال لے جاؤ

یہ سب تو ان لوگوں کے لیے ہے جو بھوک کے مرے ہوں۔ ڈاکٹر نے گاؤں کا نام پوچھا تو سارہ گاؤں کا نام رجسٹر میں کہیں نہیں تھا۔ ظاہر ہے اسے تو مقدم کے اشارے پر چلا دیا گیا تھا تا کہ بھوک سے مرنے والوں کا کوئی نشان نہ ملے۔ دینا نے فوراً بھوجا کا نام لیا جہاں بچوں سے جوان جان بحق ہوا تھا۔ ڈاکٹر نے فوراً گووند کو اسپتال میں داخل کرلیا لیکن وہاں تک گووند مر چکا تھا۔

افسانہ قحط پر ہے لیکن بیدی نے قحط میں مرنے والوں کا ذکر ضرور کیا ہے لیکن ان سے بھی زیادہ اثر انگیز ان غریبوں کا ذکر ہے جن کی عزت اور لاج لٹی ہوئی ہے۔ کھانے کو کچھ نہیں اور سفاک وقت کے قدموں تلے روندے جاتے ہیں۔ گووند کی جھونپڑی میں گووند اور اس کی ماں کی بیماری اور ان کی آنکھوں کے سامنے دینا کا زنانی الجھن دل کو ہلا دینے والا منظر ہے۔ بیدی ان کے بیان کا سلیقہ جانتے ہیں۔ یہ بھی جانتے ہیں کہ ایک ناقابل برداشت صورت حال کو طنزیہ واقعات میں کیسے بدلا جا سکتا ہے۔ انتہائی فلاکت زدہ لوگوں کی المناک چپ کو طنزیہ صورت حال میں بدل کر جذباتیت اور قاری کی جذباتی ہمدردی سے بچنے کے آداب سے بیدی خوب واقف تھے۔

⁂

موت سے کس کو رستگاری ہے

○ تمہید

سفرِ حیات کی تین منزلوں بچپن، جوانی اور بڑھاپا کی مختلف جھلکیاں دکھانے کے بعد بیدی نے آخری منزل موت پر بھی چند بہت ہی دلچسپ اور معنی خیز کہانیاں لکھی ہیں۔ لیکن موت جیسا کہ وٹ گن سٹائن کا کہنا ہے زندگی کا واقعہ نہیں کیونکہ اس کا تجربہ بیان کرنے کے لیے آدمی زندہ نہیں ہوتا۔ موت سفرِ حیات کی انتہا ہے۔ اس کے بعد اندھیرا، خاموشی اور خلا ہے۔ آرٹ خلا میں پیدا نہیں ہوتا اور اسی لیے موت کے بعد کے تجربات بیان کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے علاوہ مذہبی اساطیر جو حیات بعد الموت پر مبنی ہوتے ہیں یہ کرتے ہیں لیکن وہ موت کی نہیں موت کے بعد کی زندگی کی کہانیاں سناتے ہیں۔ ان اساطیر کے اثرات شعر و ادب پر پڑے ہیں اس کی گنجائش یہاں نہیں۔ ناول اور افسانہ بڑی حد تک حقیقت پسندی کا عطیہ ہیں۔ اور ان کا طریقۂ کار حقیقت نگاری ہے۔ اگر حیات بعد الموت کا ذکر ان میں ہوتا بھی ہے تو ایک معاشرے کے مذہبی عقائد اور اس کی ثقافتی فکر کے طور پر کیونکہ جیسے دوسری رسوم میں مذہبی اثرات ملے جلے ہوتے ہیں موت سے متعلق رسوم اور عقائد میں ان کا اثر بھی یقینی ہے۔

ناول اور افسانہ میں اموات واقع ہوتی ہیں لیکن موت مرنے والے کے تجربے کے طور پر بیان نہیں ہوتی۔ موت کا تصور اور موت کا واقعہ زندہ لوگوں میں غم، خوف، ہیبت اور کراہیت کے جو احساسات پیدا کرتا ہے افسانہ ان کا بیان کرتا ہے لیکن یہ احساسات بھی زندہ لوگوں کے ہوتے ہیں۔ اس طرح افسانہ میں اگر موضوع موت ہے تب بھی افسانہ زندگی کا ہی افسانہ ہوتا ہے کیونکہ

موت بھی بحرِ حیات ہی کی وہ موج ہے جو ساحل سے لگ کر ختم ہو جاتی ہے۔

لوگوں میں موت کی طرف سکہ بند نفسیاتی رویہ نہیں ملتا۔ ہر آدمی کا رویہ دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ عامۃالناس بڑی حد تک موت کی طرف سے بے پرواہ ہوتے ہیں۔ وہ سکھ دکھ کی دھوپ چھاؤں میں زندگی گذارتے ہیں اور موت آتی ہے تو مر جاتے ہیں —— لیکن چند لوگوں کے اعصاب پر موت آسیب کی طرح چھائی رہتی ہے۔ فنا کا ہولناک تصور زندگی سے اس کی معنویت چھین لیتا ہے۔ ایک بڑی تعداد ان لوگوں کی ہے جو مذہب کی موعودہ حیات بعد الموت میں ایک موہوم سی تسکین پاتے ہیں۔ مذہب فنا کو بقا میں بدلتا ہے اور حیات مستعار کو حیات ابدی عطا کرتا ہے۔ اب موت سفر کا خاتمہ نہیں بلکہ نئے سفر کا آغاز بنتی ہے جہاں آگے بڑھنے کے دم لے کر۔ ابدیت کی آرزو بھی انسانی نفسیات کا ایک اہم عنصر ہے۔ لیکن بہت سے عقلیت پسند مفکروں کا سوچنا ہے کہ حیات بعد الموت سے وابستہ جزا و سزا، جنت اور جہنم کے جو تصورات مذاہب نے پیش کئے ہیں اور عذاب کے سادیت پسندانہ بیانات کا جو انبار پیدا کیا ہے اس نے بھی انسانی ذہن کو ایسے انجانے خوف میں مبتلا کر دیا ہے کہ ابدی زندگی کی تسکین ایک چھلاوا ثابت ہوتی ہے۔ جیمس جائس کے پورٹریٹ میں گنہگاروں پر توڑے جانے والے آسمانی عذابوں کا جو بیان آیا ہے وہ عقیدت مند ذہن کو فریب شکستہ کرنے کے لئے کافی ہے۔ غرض یہ کہ موت سے متعلق کسی ایک رویہ پر یہ حکم لگانا کہ وہی صائب ہے آسان نہیں۔ موت کے مسئلہ کا کوئی حل نہیں ہے۔ کوئی نہیں جانتا کہ موت سے پرے کیا ہے۔ بہت سوں کے نزدیک روحانیات اور مابعد الطبیعات کے دلاسے محض طفل تسلیاں ہیں۔

دُنیا کا ادب موت کا ادب نہیں ہے۔ گو موت ادب کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔ زیادہ تر لکھنے والوں کے یہاں موت ایک غمناک وقوعے سے زیادہ کچھ نہیں۔ البتہ کچھ لکھنے والے ایسے بھی ہیں جن کے یہاں موت ایک نفسیاتی گرہ اور ذہنی الجھن بن گئی ہے۔ مثلاً ٹالسٹائی۔ ٹالسٹائی کے لئے موت ایک زبردست شخصی مسئلہ بن گئی تھی جس نے اس کی نیند حرام کر دی تھی۔ اپنے اعترافات افسانوں اور ناولوں میں جگہ جگہ ٹالسٹائی اس مسئلہ سے الجھتا ہے۔

اینا کارے نینا میں لیون کے بھائی کی موت میں ٹالسٹائی دراصل اپنے بھائی کی موت کو بیان کرتا ہے جو تپ دق میں مبتلا ہو کر اس کے یہاں آخری سانس لینے آیا تھا۔ ٹالسٹائی کے

لیے موت خوفناک اور کراہیت انگیز ہے اس وجہ سے نہیں کہ وہ زندگی کا خاتمہ ہے بلکہ اس وجہ سے کہ وہ زندگی سے اس کی معنویت چھین لیتی ہے۔ موت کے سامنے کوئی فرزانگی اور دانش مندی کام نہیں آتی کیونکہ موت کی آغوش میں بے وقوف اور دانش مند دونوں ہموار ہو جاتے ہیں۔ اردو میں موت کو دلہن بنانے اور چوں مرگ آید تبسم برلب اوست کے رویے تو بہت عام ہیں لیکن موت کی کراہیت انگیزی پر جیسی نظم جوش نے لکھی ہے اس کی مثال دنیا کی شاعری میں ملنا مشکل ہے۔

بیدی کے یہاں موت پلاٹ کے اہم عنصروں میں سب سے زیادہ افسانے ملتے ہیں لیکن موت بیدی کا کوئی شخصی یا نفسیاتی مسئلہ نہیں۔ موت بیدی کو HAUNT نہیں کرتی لیکن بیدی کو دلچسپی ہے زندگی میں موت کے الگ الگ رنگ اور روپ دیکھنے میں۔ موت کے مختلف واقعات کی طرف بیدی کا رویہ کہیں سوگوارانہ ہے کہیں المناک، کہیں ہولناک، کہیں طنزیہ اور کہیں پرشفقت۔

⁂

ہم دوش

"ہم دوش" اس زمانے کی یاد دلاتا ہے جب اسپتال، ٹی بی، رحم اور قید خانے افسانہ نگاروں کے پسندیدہ موضوعات تھے۔ رومانیت کے شدید رد عمل کے طور پر زندگی کے کریہہ تجربات کا بیان ہوتا تھا۔ گویا افسانہ نگار بتانا چاہتا تھا کہ زندگی آتش دان اور نرم قالینوں سے آراستہ دیوان خانوں ہی میں نہیں بلکہ اسپتالوں اور تاریک زندانوں میں بھی اپنی میعاد کاٹتی ہے اور افسانہ نگار کو اس طرف بھی نظر کرنی چاہیے۔ عام طور پر ایسے افسانوں کی فضا بیماری، گندگی اور موت سے اس قدر تعفن آلود ہوتی تھی کہ اسپتال اور ٹی بی وغیرہ کا نام پڑھتے ہی ذہن کھلی ہواؤں کی تلاش میں لہلہاتے کھیتوں، چراگاہوں اور خوش نما دیہاتوں کی طرف نکل جاتا تھا، جہاں احمد ندیم قاسمی کے رومان بستے تھے۔ "ہم دوش" کی فنکارانہ خوبی یہ ہے کہ گو افسانہ اسپتال میں بیماری، بے چارگی، نا امیدی اور موت کے تاریک سایوں میں گھرا ہوا ہے۔ لیکن اس میں ایک کھڑکی کھلی ہوئی ہے باہر کی طرف جس میں سے عام زندگی کی چہل پہل اور فطرت کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے اور یہی مشاہدہ اندر کی بوسیدہ اور باہر کی تر و تازہ فضا میں ایک توازن پیدا کرتا ہے۔

دانہ و دام میں رد عمل اور موت کا راز دو ایسے افسانے ہیں جو بیدی کی نومشقی کے زمانے کی یادگار ہیں۔ رد عمل خط مستقیم جیسی اخلاقی کہانی سے بلند نہیں ہو پاتا اور موت کا راز میں افسانہ انشائیے کے ضخیم و شحیم وزن تلے اس قدر دب گیا ہے کہ اس پر افسانہ کی تہمت دھری ہی نہیں جا سکتی۔ مذکورہ دونوں تحریریں مفرس زبان پر بیدی کی غیر معمولی قدرت کا دلچسپ نمونہ ہیں۔ میرا خیال ہے کہ "ہم دوش" بھی بیدی کے ابتدائی افسانوں میں سے ہے لیکن اس میں زبان کتابی نہیں تخلیقی ہے اور مشاہدہ تخیل نہیں فنکارانہ ہے۔ "ہم دوش" نہ اخلاقی کہانی ہے نہ انشائیہ بلکہ تکنیک کے درست چوکھا افسانہ ہے جو واحد متکلم کے مشاہدات پر مبنی ہے۔ لیکن اس میں نشیب و فراز، موڑ اور

محض مردوں نہیں۔ کیسے آپ کہہ سکتے ہیں کہ ایک آدمی کی ٹانگ کٹ گئی۔ ایک آدمی مر گیا اس سے زیادہ اسپتال کی دنیا میں کون سے مردنی شکلوں کی گنجائش ہے۔ یہ اسپتال کے روز مرہ کے واقعات ہیں اور ان سے افسانے میں کوئی زیر و بم پیدا نہیں ہوتا۔ افسانے کی مجموعی فضا و باہر کی تنگ فضا سے جوڑنے کا کام افسانہ نگار نے اس تجربے سے لیا ہے جس کے ذریعہ اسپتال سے مریض اپنے اچھے ہونے پر اس میں باہر کی دنیا کا نظارہ کرتے ہیں۔ اور لوگوں کو چلتے پھرتے دیکھ کر سوچتے ہیں کہ کیا وہ بھی ان کی طرح خوش ہو سکیں گے۔ زندگی کی معمولی مسرتوں کی قدر آدمی انھیں کھو کر پہچانتا ہے۔ ورنہ انسانوں کے میل ملاپ اور کاروبار حیات میں شامل آدمی تو "شاداں، مسرور اور شانتی کا ہی متلاشی رہتا ہے جو نروان یا دوسرے لفظوں میں جنت، موت کی ابدی سکون کی خواہش ہی کا عکس ہے۔ اسپتال سے باہر کی دنیا کی معمولی اور عام چیزوں کی تصویر کشی بھی بیدی نے ایسے ڈھنگ سے کی ہے جس پر حسن حیات اور ایروز کے رنگوں کی چھوٹ پڑتی ہے۔

سورج ڈوب رہا ہے (یہ فطرت ہے) شفاخانے کے احاطے کی مرمت طلب دیوار پر کوے ہیں وہ اپنے انڈوں کے خول بنانے کے لیے چونا کرید رہے ہیں (یہ فطرت کا تخلیقی عمل ہے) شفاخانے کے سامنے ایک بساطی کی دکان پر چند نوجوان لڑکیوں کا جمگھٹا ہے۔ ان کی رنگ رنگ ساڑیوں کے پلّے بے باکانہ طور پر ہوا سے اڑ رہے ہیں (یہ حسن ہے) دکان کے اوپر چھت پر پروفیسر کی بیوی چق کے پیچھے اپنے لبوں پر سے اڑی ہوئی لپ سٹک کی سرخی کو درست کرتی ہوئی دھندلی دھندلی سی دکھائی دیتی ہے (یہ حسن و شباب اور ایروز کا اتحاد ہے کیونکہ بیوی پروفیسر سے کمرے سے باہر آئی تھی۔ جو ایروز کی بلائی ہوئی تھی) سڑک پر ایک سبز اوپل کار پورے زور سے بھاگتی ہوئی زندگی ہے۔ اس میں بیٹھے ہوئے دو بوڑھوں کی نگاہیں تانگے میں جاتی ہوئی دلہن کی سرخ چوڑیوں میں پیوست ہیں اور دلہن کی نگاہیں سڑک کے کنارے پر پڑے ہوئے کوڑے کرکٹ کے ڈھیر پر جمی ہیں (یہاں زندگی کی حماقتوں کو تضادات سے نمایاں کیا گیا ہے۔ جو وقت کی لائی ہوئی تبدیلیوں کا مظہر ہیں۔ مادی زندگی میں کار اور تانگہ، انسانی زندگی میں بوڑھے اور دلہن اور نفسیاتی سطح پر چوڑیاں اور کوڑے کا ڈھیر تضادات پیش کرتے ہیں جو وقت کے تغیرات کا نتیجہ ہیں —— چوڑیوں کے رنگ بوڑھوں کے ذہن میں وہ خواہشیں اور یادیں تازہ کرتے ہیں جو اب خاکستر کا ڈھیر ہیں۔ اور دلہن کی نگاہیں کوڑے کرکٹ پر جمی ہوئی ہیں لیکن دھیان تو شاید

رس کی لہروں میں جھکولے کھا رہا ہے)

اور بھی بہت سی تصویریں ہیں۔ سنیما جاتے ہوئے لڑکے، ایک سادھو مہاتما جس کا ایک ایک قدم شائق کے تجسس میں اٹھتا ہے، قبرستان کی دیوار کے قریب راؤلی میں بیٹھے دعوت اڑاتے ہوئے لوگ کھلی ہوئی بوتلیں۔

اور پھر اسپتال کا جھروکہ ہے۔ مریض جن کے چہروں پر موت کی زردی ہے۔ ایک خوف کہ کیا وہ پھر سے زندگی کے ہنگاموں میں شامل ہو سکیں گے۔

ظاہر ہے چند ہوتے ہیں، بہت نہیں ہوتے۔ افسانہ کا واحد متکلم اپنی ٹانگ کٹوا کر واحد ٹانگ لے لاٹھی ٹیکتا چہل رواں میں شامل ہو جاتا ہے۔ مغل اچھا نہیں ہو پاتا۔ ادھر زندگی اپنا کام کرتی ہے ادھر موت کسی کو کسی پر فتح نہیں۔ نہ کوئی جیتتا ہے نہ کوئی ہارتا ہے۔ اور ہار جیت کے بغیر یہ کھیل یونہی چلتا رہتا ہے۔ واحد متکلم، واحد ٹانگ، واحد لاٹھی، وہ زندگی کا ہم دوش ہوا۔ لوگوں نے چپکے سے مغل کی میت کو اٹھایا، اسے کندھوں کے برابر کیا اور کلمہ شہادت پڑھتے ہوئے لے چلے۔" ادھر نہیں تو ادھر ـــــ مغل بھی تو ہم دوش ہوا۔

⁂

○ لمبی لڑکی

"لمبی لڑکی" بوڑھی دادی رُکمن کی لمبی کہانی ہے۔ رُکمن کی کہانی جو یہاں اس کی موت کی کہانی ہے جو آتی ہے پر نہیں آتی۔ اور جب آتی تو ایسے بروقت آتی ہے جب دادی نے اپنا وہ کام بھی نپٹا دیا تھا جس کے پورے نہ ہونے کے سبب دادی کی جان ہی نہ نکلتی تھی۔ کئی بار سانس اکھڑی، گھر کے لوگ دوڑ پڑے، پلنگ پر سے نیچے زمین پر اتارا لیکن پھر دادی نے فوراً آنکھیں کھول دیں اور سب لوگ پھر اپنے اپنے کام پر لگ گئے۔ دادی رُکمن کو فکر تھی اپنی پوتی کی جو لمبی ہوتی جاتی تھی کہ اتنی لمبی لڑکی سے کون شادی کریگا۔ بالآخر شادی ہوتی ہے اور دادی رُکمن کا کام پورا ہوتا ہے۔ وہ ٹھنڈی سانس لیتی ہے۔ جو زندگی کی آخری سانس ہے اور اس وقت تک اٹکی ہوئی تھی جب تک اس کی زندگی کا آخری کام اور واحد مقصد پورا نہیں ہوا تھا۔

لمبی لڑکی موت کا طربیہ ہے۔ یہاں موت کا تجربہ فرحت ناک ہے۔ زندگی کے اس ڈرامے کا آخری سین جو لیا ہی لیا ہے۔ زندگی جو باوجود المناکیوں کے پرنشاط ہنگاموں سے بھری ہوتی ہے، اس کا انجام بھی ہوا کی مانند لطیف اور سبک سار ہے۔ یہاں کوئی عام سکرات نہیں۔ زندگی اور موت کی وہ ہولناک کشمکش نہیں جو "کشمکش" نام کے افسانے میں بوڑھے موہنا کی ہولناک موت میں دکھائی گئی ہے۔ لمبی لڑکی میں زندگی اور موت آنکھ مچولی کھیلتے ہیں اور اس کھیل میں جیت دادی رُکمن کی ہی ہوتی ہے۔ کیونکہ جب تک لمبی لڑکی کی شادی نہیں ہوتی رُکمن موت کو چل دیتی رہے گی۔ موت آئی تو کھیل ختم اور ہر کھیل کی مانند زندگی کے کھیل کو بھی ختم ہونا ہی ہے۔ لیکن پوتی کی شادی بھی تو زندگی کے کھیل ہی کا ایک حصہ ہے۔ موت کو تو ایک دن آنا ہی ہے لیکن رُکمن تو اتنی بوڑھی ہو چکی ہے، کہ اب تو اسے جم جم آنا ہے۔ لیکن جیسے ہی موت دستک دیتی ہے رُکمن بسترِ مرگ سے کھڑی ہو جاتی ہے۔ ابھی نہیں ابھی نہیں، ابھی ایک کام باقی ہے۔ اور جب یہ کام پورا ہو گیا تو

بیدی اور دادی رقمن دونوں کا افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ اور یہ خاتمہ اتنا خوبصورت، معنی خیز اور فنکارانہ ہے کہ لگتا ہے اختتام پورے افسانے کو لے کر حسن کاری کی بلند ترین فضاؤں میں پرواز کر جاتا ہے۔ دادی رقمن کی روح کی طرح۔

''اور پھر سب نے مڑ کر دیکھا دادی رقمن جیسے پہلے مسکرا رہی تھی ویسے ہی مسکرا رہی ہے۔ اس کے بعد واتاوران میں ہوا کا تو پربل ہو گیا۔ اور تپائی پر پڑی ہوئی گیتا کے پتے اڑنے لگے اور اڑتے اڑتے وہاں آ کر رک گئے جہاں شبد ناپت لکھا ہوتا ہے۔'' ان جملوں میں آرٹ اور فلسفہ، تخیل اور تجربہ کا کیا حسین امتزاج ہے۔ رقمن کی کتاب زندگی کے بند ہوتے ہی قاری بھی کتاب کو بند کر دیتا ہے اور اس نشاطِ غم کے مزے لینے لگتا ہے جو بڑے اچھے کھیل کے خاتمہ پر کرسیوں سے اٹھ کر ہال سے باہر نکلنے والے تماشائیوں کا سرمایہ دل ہوتا ہے۔ شبد ناپت کے بعد شبد بھی ختم ہو جاتے ہیں اور صرف دھیان گیان کی وہ لہریں رہ جاتی ہیں جہاں شبدوں میں سوچے ہوئے خیالات کا گذر تک نہیں۔

دادی رقمن کے کردار کا خمیر اول تا آخر فطرت کے نشاطیہ عناصر سے تعمیر ہوا ہے۔ ہم نے دادی رقمن کا بچپن اور جوانی نہیں دیکھی لیکن اس کا بڑھاپا بتاتا ہے کہ وہ کیسی رہی ہوگی۔ امروز کی جولانیِ شباب میں تو وہ دوپہر کی دھوپ کی مانند پورے وجود کو گرماتی ہے۔ لیکن بڑھاپے میں بھی ڈھلتے سورج کی سہانی شام کا دل کشا اور مہربان لمس لئے ہوتی ہے۔ دادی رقمن کو زندگی کی ہوس نہیں، وہ زندگی سے ایک خسیس کی مانند چمٹی ہوئی نہیں۔ وہ جہاں بیزار اور خود بیزار بھی نہیں کہ آرزوئے موت کرے۔ رقصِ حیات ختم ہوا تو رقص کی مسلسل گردشوں سے تھکی ہوئی لڑکی رقص گاہ کی سیڑھیوں پر کھڑی اپنی کار کو آتے ہوئے دیکھے اور کہے کہ واہ! کیا وقت پر آئی۔ پھر اسے کوئی چیز یاد آ جائے اور کہے ذرا ٹھہرو! میں اپنے دستانے بھول آئی ہوں۔ بس یہی کیفیت دادی رقمن کی ہے۔ حیات و موت کی لین دین میں رقمن دادی کے دستانے ان کی پوتی منی ہے جو اپنے نام کے برعکس ہے۔ منی کی ماں مر چکی ہے۔ باپ جو پہلے پولیس میں ڈپٹی تھے، اور خوب ٹھنتا تھا، انھیں نہ جانے کیا ہوا کہ ماں مرتے ہی جیسے بان پرستھ لے لیا اکھاڑے میں ایک دھیکی پاکھنڈی مہاتما سے تلسی کی چوپائیاں سنا کرتے ہیں۔ رات گھر آتے ہیں تو چوروں کی طرح۔ بان پرستھ لیا تو سنیاس بھی لے سکتے ہیں۔ پنشن گھر میں نہ آئے تو گذارہ کیسے ہوگا۔ بھیا کی سائیکلوں کی دکان تو

چلتی نہیں۔ گھر میں شیلا بھابھی کے ساتھ سختی ہوتا رہتا ہے۔ ایک نرس سے ساتھ بھی کیا ہے۔ شراب بھی پیتے ہیں۔ نرس کے لئے جو گول مال کیا تھا اس کے دام چکانے تھے۔ ان کی اپنی بند ہوئی۔ دادی تو منی سے کہ نہ صرف جوان ہوتی جاتی ہے بلکہ بڑی بھی۔ اب اس بڑی لڑکی سے شادی کون کرے گا۔ یہی فکر ہے جو دادی کو مرنے نہیں دیتی۔ بستر سے لگ چکی ہے پسلیاں ابھر آئی ہیں لیکن پھر بھی اٹکی ہے جس پر منی تو بہت خوش ہوتی ہے لیکن شیلا بھابھی ماتھا کوٹ لیتی ہے۔

بیدی کا ایک ایسا افسانہ ہے جو چھپتا ہے سمٹتا ہے۔ اور سمٹ کر پھر چھپتا ہے سمٹتا ہے تو دادی کی موت کا افسانہ بنتا ہے لیکن موت کہاں آتی ہے۔ اس نے چھپتا ہے تو پوری زندگی کو گھیرے میں لیتا ہے۔ افسانہ کا پھیلاؤ ان لوگوں جن میں اپیندر ناتھ اشک بھی شامل ہیں پسند نہیں آتا جو چاہتے ہیں افسانہ سیدھی لکیر کی مانند کہانی کہے اور ختم ہو جائے لیکن کس کی کہانی۔ دادی کی کہانی تو قریب الختم ہے۔ منی کی کہانی سیدھی لکیر کی مانند بغیر کسی موڑ کے بڑی ہوتی چلی جاتی ہے۔ گھر میں عورتوں کا راج ہے۔ ایک مر رہی ہے دوسری چاہتی ہے کہ جلد مر جائے تیسری خوش بھی ہوتی ہے کہ نہ مرے۔ ایک مرد دنیا کی دوسرا ”کسی“ چوکی بن گیا ہے۔ صرف منی اور دادی کا رشتہ ہے جو محبت سے بھرے جذبات پر قائم ہے۔ یہ جذبات کتنے پراسرار ہیں ان کا بیان بیدی کے لفظوں میں دیکھئے۔

”کبھی ایسا معلوم ہونے لگتا ہے جیسے دادی منی ہے۔ منی دادی۔ دراصل منی اور دادی ایک دوسرے کی طرف چلتی ہیں تو بیچ میں کہیں اپنے گھر چل جاتی ہیں جہاں ماں کھڑی ہوتی ہے جو کبھی اپنے آپ بوڑھی ہو جاتی ہے۔ اور کبھی بچی۔ بچی ہو یا بوڑھی عورت سے ماں بننے کا الزام کوئی بھی نہیں سکتا۔ وہ اس کے کل موت میں کبھی اسی میں مر جاتی ہے اور مرد وے یہی سمجھتے ہیں   اس کی آئی بھی اس لئے چلی گئی۔

منی دادی کی ماں ہے اسی لئے وہ دادی کا گوموت کرتی ہے۔ اس کے پیٹ کے ہوئے کپڑے دھوتی ہے۔ شیلا بھابھی ناک پر دوپٹہ رکھے اندر جاتی باہر آتی ہے۔ اس کے شوہر دلوندر کو یہ نظارہ بڑا انکھ چڑھا معلوم ہوتا ہے۔ ایک دن بولا۔

”تم چاہتی ہو دادی مر جائے۔“

”ہاں۔“ شیلا بے جھجک بولی۔

''اس کا ایک طریقہ ہے۔''

''کیا طریقہ؟''

''مُنّی کا بیاہ کر دو'' شیلا سٹپٹا گئی۔ ''میں تو کہتی ہوں دادی بھی جائے اور اس کی پوتی بھی۔ مجھ سے اب کسی کے مرنے نہیں مرے جاتے۔ اور دادی ہے کہ اپنی قوت ارادی کے زور پر موت کو ٹالتی رہتی ہے۔ مر جاتی ہے لیکن مُنّی کے رونے کی آواز سن کر پھر جی اٹھتی ہے۔ مُنّی اور دادی، شیلا اور دادی، شیلا اور مُنّی ان سب رشتوں کے جذباتی رویے مختلف ہیں کیونکہ رشتوں کی نوعیت مختلف ہے۔ نہ کوئی فرشتہ ہے نہ شیطان۔ سب انسانی سطح پر جیتے ہیں۔ لیکن دادی کا مُنّی سے محبت کا جذبہ اتنا شدید ہے کہ اس کا پورا وجود مُنّی میں تحلیل ہو گیا ہے۔ گویا وہ مُنّی میں نئی زندگی جی رہی ہے۔ دوسرے کی زندگی میں آدمی کیسے اپنی زندگی پاتا ہے اس کا بیان بیدی اس طرح کرتے ہیں۔

> ''دادی ماں کی امید ہی جوان ہو رہی تھی۔ وہ کچھ نہیں تو کم از کم اتنا ہی اور بیاسی سال اور جینا چاہتی تھی۔ جیسے ابھی کوئی سواد نہیں آیا۔ آیا ہے تو ابھی آیا ہے۔ اس کی دھندلی مگر بے چین آنکھیں نہ معلوم اور کس وچتر گھٹنا کو ڈھونڈتی تھیں؟ منہ کس ذائقے چٹخارے کی تلاش میں تھا۔''

گویا رُقمن دادی کا پورا وجود اس کی بچی کھچی زندگی اس کے ماند پڑتے حواس، سب مل جل کر کچھ مانگ رہے تھے۔ گویا اپنی حیاتیاتی تشنگی بجھانا چاہتے تھے۔ افسانہ نگار مُنّی کے بیاہ کی بات کو خاندانی فرض کی سطح سے اٹھا کر وجودی سطح پر لے جاتا ہے۔ مُنّی کی شادی اور دادی کی زندگی کا سامنا موت سے ہے۔ فرض خود خواہش حیات کا جزو بن گیا ہے۔ (منہ کسی ذائقے چٹخارے کی تلاش میں تھا) اخلاقی فرض شناسی میں غیر معمولی طاقت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ جزوِ حیات بن جاتا ہے۔ اسی لئے مُنّی کی شادی کے بعد بھی دادی نہیں مرتی۔ شادی بہرصورت ایک سماجی بیوہار ہے۔ شادی کا کیا ہے نبھتی ہے نہیں بھی نبھتی۔ مُنّی جب گود میں بچہ لے کر آتی ہے تبھی دادی کی آتما کو شانتی ملتی ہے۔ لمبی عورت چھوٹا مرد، قدرت کی اقلیدس میں دونوں ٹھیک بیٹھے اور ایک ہمکتی ہوئی زندگی کو جنم دیا۔ دادی کی بجھی ہوئی زندگی تخلیق کے اسی کھیل کی منتظر تھی۔ رُقمن نے مُنّی کے کان سے منہ لگا کر پوچھا۔ ''ہائے ری مُنّی؟ —— وہ تجھ سے پیار کیسے کرتا ہوگا؟ اور

مسکرائی اور مسکراتے چلی گئی۔

''[illegible]'' میں زندگی کا اتنا چھوٹا سا ٹکڑا ہے اور یہ مسئلہ شادی بیاہ [illegible] کی زندگی سے الگ عورت مرد کے پیچیدہ رشتے اور خود مردوں کی الجھی ہوئی الجھنیں ہیں۔ افسانہ [illegible] کا تعلق زندگی کا [illegible] ہے۔ لیکن افسانے میں زندگی سے یہ پتا چلتا ہے کہ اس عورت کے [illegible] موت کا خوف نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ [illegible] سے افسانہ [illegible] گیا ہے۔

⁂

○ کشمکش

''کشمکش'' میں موت اور زندگی کی کشمکش مکروہ روپ اختیار کرتی ہے۔ یہاں موت ہی نہیں زندگی بھی کراہیت انگیز ہے کیونکہ حسن و مسرت سے بالکل تہی ہے اور اس کا بظاہر سبب افلاس، جہالت اور اور توہمات تو ہیں ہی لیکن اصل ذمہ دار وہ جذبات ہیں جو اپنی سچائی کھو بیٹھے ہیں۔ یہاں لوگوں کا ایک دوسرے سے برتاؤ جذبات کی سچائی کے مطابق نہیں ہے بلکہ جھوٹے دکھاوؤں کے ذریعہ خود کو بھی فریب دیتے ہیں اور دوسروں کو بھی۔ چنانچہ یہاں زندگی کا انت ''لمبی لڑکی'' کی مانند شبد سماپت پر نہیں ہوتا بلکہ کتاب زندگی کا ایک باب موت کے بعد بھی لکھا جاتا ہے جسے اگر کوئی عنوان دینا چاہیں تو ''مردہ بدست زندہ'' ہو سکتا ہے۔ کیونکہ یہاں دکھاوے کی خاطر لاش کا جلوس نکالا جاتا ہے اور اس کے اوپر سے میٹھے چنے، چھوارے اور پیسے لٹائے جاتے ہیں اور ٹرام چلانے والا سوچتا ہے۔ اس بوڑھے کے اپنے بچے اس کا مذاق اُڑا رہے ہیں۔''

یہ بوڑھا موت اور زندگی کی آخری کشمکش میں بھی مذاق بن گیا تھا۔ زندگی سے موت کی چھینا جھپٹی اس سطح پر پہنچ گئی تھی جہاں ہولناکی مضحکہ خیز بن جاتی ہے۔ یہ انتظار کہ موت اپنا کام تمام کرے تو ہم رو دھو کر اپنے جینے کا دھندا پھر سے شروع کریں، غم کی نوعیت بدل دیتا ہے۔ بیدی کے الفاظ میں ''اس ساون سوکھے اساڑھ ہرے جسم میں زندگی کی حرص و ہوا ابھی تک باقی ہے۔ بڈھے کی نگاہ واپسی سے عزیزوں کو ہمدردی نہیں تھی۔ آخر جو آدمی ہفتے بھر سے روز جیتا اور روز مرتا ہو۔ خدا جانے اس کی کون سی نگاہ نگہ واپسیں ہوتی ہے۔

موت کا طربیہ ''لمبی لڑکی'' ہے۔ موت کا المیہ ''رحمن کے جوتے'' موت کی سوگواری ''نامراد'' میں ہے۔ ''کشمکش'' موت کی کراہیت کا افسانہ ہے جسے طنز کے نشتر کی زہرناکی گوارا بناتی ہے۔ یہاں موت سفاک نہیں جھتی ہے۔ ہنگامہ سرگرم کن نہیں اکتا دینے والی ہے۔ بڈھے موہن

کی موت کے بعد اس کی لاش کا جلوس ایسا ہنگامہ ہے جو مضحکہ خیز اور نفرت انگیز ہے۔ موت کی کراہیت، نجاست، بدصورتی اور ولدر کو افسانہ نگار نے طرح طرح سے ابھارا ہے افسانہ آغاز ہی میں موت کی زردی کا بیان اس طرح کرتا ہے۔ ''اس کی آنکھوں کے کونوں تک مفت کی بن مانگی ہلدی بھر رہی تھی۔ ''بڈھے موہنے کی نگاہیں جن چیزوں پر گھومتی ہیں وہ ہیں چھت، انگنی اور سنڈاس۔ بدصورتی کے علاوہ کرختگی ایذا اور سفاکی کے پیکروں سے بھی کراہیت کی فضا بندی میں کام لیا گیا ہے۔ ''باہر اسلحہ خانے کے برابر ایک تنہا ٹرام شرابی کی طرح لڑکھڑاتی شور مچاتی گذر رہی تھی۔ ''(رشانتی) یوں تیزی سے بھیڑ کو چیرتا ہوا جا رہا تھا۔ جیسے تیز قصابی چھری کراچی کی مچھلی کے گداز جسم سے گذر جائے'' راجانی اپنے بیٹے کو ڈانٹتی ہے۔ ''ارے دیکھ! ٹین کی چھانٹ پر پیر نہ دھر دیجیو۔ پھر جائیگی پیر میں تلوار کی مانچک۔'' موسم بھی اشیا کی مانند متشدد ہے۔ ''مرطانی سورج صبح سے کھوپڑیاں چٹخا رہا تھا۔''

موت تو بدصورت ہے ہی لیکن افسانہ میں زندگی بھی کم بدصورت نہیں۔ بڈھا موہنا کے بیٹے راجا کی اولاد میں دو بیٹے اور ایک آدھی بیٹی یعنی لنگڑی چھری ہے۔ ''نتھوا اس کا بیٹا جسے گلے کی شکایت تھی اور جس کے حلق کا کوا نیچے لگ گیا تھا چاٹ کھا رہا تھا۔ نتھوا دھمکی دیتا ہے'' میں ٹرام کے نیچے آ جاؤ نگا ماں'' ماں کے کوسنے اس متعفن فضا کو اور کسیلا بناتے ہیں۔ ''بیٹھے کے تو ڑا اٹھ جاؤ دنیا سے۔ ارے سارے جمانے کے گلٹی نکل رہی۔ اور ان کے گلٹی بھی تو نا نکلتی۔

بڈھا موہنا اور اس کے بیٹے راجا کا کام ٹین کی چیزیں بنانا تھا۔ اب تو موہنا کی موت کے سبب کام بند ہے لیکن ادھر ادھر ٹین کی کترنوں اور چیزوں کے ذریعے کام کی پرخراش اور ناگوار نوعیت کو ابھارا گیا ہے۔ ''راجانی نے جھاڑو اٹھائی اور سنڈاس اور پھوس کی دیوار کے درمیان کا کچا حصہ صاف کرنے لگی۔'' ''ٹین کی ننھی ننھی کترنیں ہاتھوں سے اٹھا کر راجانی سنڈاس کے پاس ڈھیر لگانے لگی۔ گھر کی اس بے رونق فضا کو بوڑھے کی موت مزید اجاڑ بناتی ہے۔ اور موت بھی کیسی؟ بوڑھا مر مر کر جی اٹھتا تھا۔ دو چھوٹے بھائی ایک بہنوئی اور ایک مسلمان پڑوسی پچھلی رات سے جاگ رہے تھے۔ ان کی آنکھیں دکھ رہی تھیں۔ موہنا کے جسم کو چارپائی سے زمیں اور زمیں سے چارپائی پر رکھنا، موت اور زندگی کے بیچ جھولے کھاتے ہوئے بوڑھے کی تصویر کو نہ صرف مضحکہ خیز بناتا ہے۔ بلکہ زندوں کی عجلت اور موت کی تاخیر میں ایسا لگتا ہے گویا ہر چیز اپنی

اصلیت کھو چکی ہے۔ نہ موت اپنا کام کر رہی ہے نہ زندگی۔

افسانہ میں دو واقعات ایسے ہیں جن میں سے ایک میں ٹرام کا سارا دن شہر میں چکر لگانا پھر وہیں کا وہیں موجود ہونا زندگی کے بے رنگ تواتر کا استعارہ بنتا ہے۔ اور دوسرا ٹرام کی ٹکٹ کے پیسے بچانے کے لیے ماں باپ کا اپنی جوان لڑکی کو کم سن بچہ بنا کر چیکروں کے سامنے پیش کرنا اس جھوٹ کا استعارہ بنتا ہے جو پورے افسانہ پر چھایا ہوا ہے۔ یہاں جھوٹ نہ صرف سفید ہے بلکہ بے شرم بھی ہے۔ اسی بے شرمی سے موہنا کے عزیز و اقارب اس کی ارتھی کا جلوس نکالیں گے۔ ٹرام میں جوان جسم کی نمائش ہے۔ بازار میں بوڑھی لاش کی ہوگی۔ ایک جھوٹ کے ذریعہ ماں باپ پیسے بچانا چاہتے ہیں۔ دوسرے جھوٹ کے ذریعہ بچے باپ کی لاش پر پیسے لٹا کر نام پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی جس میں کوئی حسن نہیں اس میں موت کو سماجی برتری کا ذریعہ بنا کر جھوٹے پندار کی جھوٹی تسکین چاہتے ہیں۔ یہ جھوٹ افسانہ کے آخر میں ایسی تقدیس کا ہیولی پیدا کرتا ہے جو جھوٹی بھی ہے اور مکروہ توہمات کا سرچشمہ بھی۔

"افسانہ میں تقدیس کی نشانیاں ہیں۔ "کچھ سائیکل والے اتر پڑے۔ ایک صاحب نے اپنا ہیٹ اٹھایا۔ ایک مسلمان جو بیٹھا تھا کھڑا ہوگیا۔" اور توہم کی نشانیاں ہیں۔ "ایک عورت اپنے بچے کو ٹرام میں بٹھا کر نیچے اتر پڑی اور کچھ میٹھے چنے ہاتھ میں لے آئی۔ اور واپس اپنے بچے کے قریب آتی ہوئی بولی۔" لے بیٹا کھا لے، تیری عمر بھی اتنی لمبی ہو جائے گی۔ اس بڈھے کی عمر سے بھی جیادہ............ "اس عورت کی حرکت کو دیکھ کر پھر تو ٹرام کا ڈرائیور" چیکر، اور زندگی سے بے حد غیر مطمئن ایک بابو ٹرام سے نیچے اترتے ہیں اور لاش پر سے نچھاور کیے ہوئے چھوارے نہایت رغبت سے کھاتے ہیں۔ یہ ٹرام کا ڈرائیور ہی تھا جس نے کہا تھا۔" اس بوڑھے کے بچے اس کا مذاق اُڑا رہے ہیں۔ لیکن اب عقل پر توہم غالب آتا ہے۔ ٹرام والے کی زندگی میں بھی اتنا تواتر ہے کہ تھوڑا بہت ہنگامہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کوئی کتا نیچے آ کر مر جاتا ہے اور منتظمان کمیٹی کو جواب دینا پڑتا ہے۔ گویا موت ہی زندگی کا ایک ہنگامہ رہ گئی ہے۔ موہنا کی ارتھی کا وہ جلوس جس کے آگے گھنٹیاں بج رہی تھیں۔ اور پیچھے کپڑے رنگے ہوئے سر منڈائے دو تین آدمی تھے۔ اور اس کے ساتھ دوسرے مرد اور عورتیں مل کر ایک گانا گا رہی تھیں۔ ٹرام والوں کے لیے ایک دلچسپ واقعہ بن جاتا ہے۔ یہاں پھر مردار زندگی موت سے حرارت مستعار لیتی ہے۔ موت

دونوں کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اور موت کا جلوس زندگی کے جلوس کا استقبال بن جاتا ہے۔

"یہ گھوڑی اور یہ سواریاں اور یہ جنازہ بردار گویا یہ جلوس تھی
ایک سست رفتار ٹرام تھی جو کہ ٹھیک ریل کے ایک معیّن راستے پر جا رہی تھی۔
اور سارا دن شہر کا چکر لگانے کے بعد شمشان کے پاس رک جاتی تھی۔"

"[illegible]" موت کا افسانہ ہے لیکن اس زندگی پر طنز ہے جو جہالت، تعصب اور قدامت [illegible] کے جذبات سے عبارت ہے اور جس میں زندگی کا کوئی حسن اور شگفتگی نہیں۔ [illegible] اور [illegible] ہے۔ "[illegible]" میں موت کا [illegible] ہے۔ [illegible] مرنے والے کی اور وہ زندہ ہیں ان کا بھی۔ "[illegible]" کا تاریک طنز یہ ایک ایسی طرح صورت حال پر [illegible] ہے۔ موت کی نحوست برکت کا دکھاوا پیدا کرتی ہے۔ اور غم [illegible] جو [illegible] مرنے میں بدل جاتا ہے جو [illegible] دکھاتا ہے۔ جلوس ہے لیکن لاش کا اور اس کے ایک تماشے جس کی [illegible] آتی نہیں ملتا۔ نحوست وقت میں اور [illegible] احترام میں بدلنے کی کوشش ایک ایسے تماشے کو [illegible] ہے جس میں ایک بھی جنازہ [illegible] نہیں۔ سب غلط ملط ہو گیا ہے۔

⁂

○ نامراد

موت ایک ہی طرح کی ہوتی ہے کیونکہ مرنے میں ہر آدمی مر جاتا ہے۔ اور مرنا سانس کا ختم ہونا اور جسم کا ٹھنڈا ہونا ہے۔ جو یکساں ہوتا ہے لیکن موت بطور ایک واقعہ کے دوسروں کے لئے علیحدہ علیحدہ نوعیت کی حامل ہوتی ہے اور مرنے والے کی طرف ہر شخص کے احساسات و جذبات مختلف نوعیت کے ہوتے ہیں لیکن غم ان سب کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے۔ یہ احساسات کیا ہوتے ہیں اکثر تو آدمی انھیں سمجھ نہیں پاتا، سمجھنا بھی نہیں چاہتا۔ اور یہاں موت کا غم آنسوؤں کی برسات اس کے لئے معاون ثابت ہوتی ہے کیونکہ ہر نوع کا احساس غم کے دھارے میں بہ جاتا ہے۔

لیکن ''نامراد'' میں بیدی انہی جذبات کو شعور کی سطح پر لا کر سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں موت ایک خوبصورت جوان لڑکی کی واقعہ ہوتی ہے جس کا نام رابعہ ہے۔ موت تو کیا اسے مرگ ناگہانی ہی کہئے۔ کیونکہ دیکھتے دیکھتے چٹ پٹ ہو جاتی ہے۔ ایک متوسط طبقے کے نقش بندی خاندان کے جوان سال لڑکے صفدر کے ساتھ رابعہ کا بیاہ ہونے والا تھا۔ صفدر کالج سے لوٹا تو کھانا کھا کر قیلولہ کے لیے لیٹ گیا۔ اخبار پڑھتے ہوئے ابھی اس کی آنکھیں نیند سے دھندلا ہی رہی تھیں کہ بڑے نقش بند امیر علی نقش بند، اس کے والد کھاٹ کے پاس کھڑے تھے۔ اور قریب ہی ماں دروازے میں کھڑی کسی دکھ کے اظہار میں آنسو بہا رہی تھی۔

''اٹھو بیٹا۔ ارے اٹھ بھی اس قدر غافل مت ہو۔''

> افسانہ نگار لکھتا ہے۔ کہ ''غافل کا لفظ نقش بندوں کے ہاں کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ نقش بند تمام کے تمام بڑے متقی اور پرہیزگار لوگ تھے۔ ان کے خیال کے مطابق خدا کی یاد کے علاوہ جو وقت

بھی گزرتا تھا، غلاظت میں گذرتا تھا۔"

بڑے نقش بند نے متانت سے کہا۔ "بیٹا اٹھو کپڑے بدل لے تمہارے سسرال سے بلاوا آیا ہے۔ ماں نے اپنے جذبات کو دباتے ہوئے کہا۔ "نامراد اٹھو — جا تجھے میری خوش دامن نے بلایا ہے۔ نامراد اور خوش دامن کے الفاظ عجیب طریقہ سے استعمال کئے گئے تھے۔ "منگیتر کی ماں کو وہ خوش دامن کے نام سے نہیں پکارا کرتی تھی۔ صرف رابعہ کی ماں کہہ دیتی تھی۔ صفدر نے جھٹ چارپائی کے نیچے سے بوٹ کو کاٹ کر بنائے ہوئے سلیپر نکالے اور انھیں پہن کر کھڑا ہو گیا۔ بڑے نقش بند بولے۔ "بیٹا یہ بڑی بری خبر ہے تمہاری رابعہ چل بسی۔" صفدر اس خبر کے لئے تیار نہ تھا۔ لیکن اس نے حیرانی سے منہ کھول دینے کے علاوہ اور کچھ نہ کیا۔ نقش بند زمانے کی دوڑ سے بہت پیچھے رہ گئے تھے۔ صفدر کو اس بات کا شدید گلہ تھا۔ اس لڑکی کے لئے اسے کیسے افسوس ہو سکتا تھا جسے اس نے دیکھا نہ تھا۔ اس کا چہرہ صاف کہہ رہا تھا کہ رابعہ مرگئی ہے تو کیا ہوا اسے صرف اس قدر افسوس ہوا جتنا کسی راہ چلتے کو میت مل جانے سے مرنے والے پر ہوتا ہے۔ شاید اس سے کچھ زیادہ کیونکہ رابعہ کا نام اب اس کے نام کے ساتھ لیا جاتا تھا۔ صفدر کہتا ہے۔ "اماں جان مجھے افسوس ہے۔ لیکن میں جا کر کیا کروں گا؟" اماں جان نے ہاتھ ملتے ہوئے کہا "بیٹا یہ تو ٹھیک ہے لیکن تمہاری رابعہ کی ماں نے خواہش ظاہر کی ہے۔ صفدر کو لفظ تمہاری کے دہرائے جانے پر ہنسی سی آئی۔ اس سے پہلے بھی وہ اس کی تھی لیکن کسی نے اس طور پر اسے صفدر کے ساتھ منسوب نہیں کیا تھا۔ اب مر کر وہ اور بھی تمہاری ہوگئی تھی۔ اب جب کہ وہ دراصل کسی کی بھی نہ تھی۔

نقش بندی خاندان دقیانوسی تھا۔ معاشی طور پر بھی متمول نہیں تھا جیسا کہ جوتے کاٹ کر سلیپر بنانے کے اشارے سے ظاہر ہے۔ صفدر کالج جاتا ہے اور سگرٹ بھی پیتا ہے۔ لیکن اس نے اپنی منگیتر کا چہرہ نہیں دیکھا۔ یکایک رابعہ مرگئی تو اس کے پیچھے عورتوں کی بیماری یا مہینہ نہانے کا ذکر اس خاندان کی مریضانہ اور توہم پرست ذہنیت کی غمازی کرتا ہے۔ افسانہ کی یہ پوری ساخت بیدی نے بڑی احتیاط سے تعمیر کی ہے کیونکہ افسانہ میں وہ ایک معمہ کی طرح اس مسئلہ کو حل کرنا چاہتے ہیں گو مسئلہ سوال کی صورت قائم ہی رہتا ہے کہ نامراد کون ہے؟ صفدر جس نے رابعہ کو دیکھا تک نہیں تھا لیکن جو اس کی منگیتر تھی یا صفدر کی ماں جو گھر میں رابعہ کو دلہن بنا کر نہ لاسکی یا رابعہ کی ماں جو بیٹی کے ہاتھ پیلے نہ کرسکی۔

افسانہ میں ایسے مقامات آتے ہیں جہاں مثلاً دقیانوسیت اور جدیدیت میں تصادم پیدا ہو۔ مثلاً صفدر کا یہ سوچنا کہ خاندان اگر روشن خیال ہوتا اور اس کے اور رابعہ کے درمیان سخت پردہ نہ ہوتا تو شاید وہ رابعہ کے لئے گہرا غم محسوس کرسکتا تھا۔ یہ اس موت میں فسردگی کی انتہا نہ کرتا جو کہ ہے۔ لہٰذا خاندان کے زمانے سے بہت پیچھے رہ جانے کو بیدی کوئی مسئلہ نہیں بناتے۔ لیکن اس کی طرف محض اشارہ کرتے ہیں۔ البتہ بیدی کی نظر میں یہ اشارہ بھی غیر ضروری ہے۔ اتنا ہی غیر ضروری ہے جتنا مثلاً عورتوں کی مخصوص بیماریوں کا ذکر جو اس زمانہ میں جب کہ یہ افسانہ لکھا گیا بیسویں صدی کی چوتھی پانچویں دہائی میں مردوں کی خاص دلچسپی کا موضوع رہا تھا۔ دونوں باتیں ایک خوبصورت نوجوان لڑکی کی موت کی سنجیدہ ہوا فضا مجروح کرتی ہیں۔

افسانہ میں رابعہ کا بن بیاہی دلہن ہونا مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ اسی سے دوسرے رشتے قائم ہوتے ہیں۔ اور موت ان رشتوں کو توڑ ڈالتی ہے۔ اگر رابعہ دلہن نہ ہوتی تو اس کی موت سوائے اس کے اقربا کے دوسروں کے لئے ایک نوجوان لڑکی کی موت ہوتی جو اتنی ہی افسوس ناک ہوتی جتنی کہ کوئی بھی نوجوان موت ہو سکتی ہے۔ ماں کے لئے بیٹی کی موت بہت المناک ہے۔ لیکن اس کے جذبات کا بیان قیاس کیا جا سکتا ہے۔ ان سب سے الگ صفدر کے ساتھ رابعہ کا رشتہ اپنائیت کے باوجود غیریت کا پہلو لئے ہوئے ہے۔ وہ اس کی ہو کر بھی اس کی نہ تھی اور نہ ہو سکی۔ شادی کی بات بزرگوں نے طے کی تھی اور صفدر نے رابعہ کو دیکھا بھی نہیں تھا۔ ظاہر ہے اس نے اپنے ذہن میں رابعہ کی ایک تصویر بنائی ہوگی۔ گویا رابعہ ایک خواب تھی جو حقیقت بننے سے پہلے ہی اس کی زندگی سے رخصت ہو گئی۔

صفدر جب مری ہوئی رابعہ کا چہرہ دیکھتا ہے تو گویا ایک ٹوٹے ہوئے خواب کا عکس دیکھتا ہے۔ اس طرح صفدر کا غم خواب اور حقیقت کی موہوم تصویروں کے درمیان حرکت کرتا ہے۔ اور یہ تصویریں گاڑھی دھند میں ملفوف ہیں۔ وہ ایک ایسے فرد کا غم ہے جو اس کے ذہن میں ایک خیال کی صورت زندہ تھی۔ صفدر کو ڈر ہے کہ کہیں اس کا غم بھی محض ایک خیال ہو کر نہ رہ جائے۔ وہ حقیقی غم محسوس کرنا چاہتا ہے لیکن نہیں کر سکتا۔ دل میں جذبات غم کے مقابلہ میں ذہن میں خیالوں کی ہڑبونگ زیادہ ہے۔

موت کے سامنے کتنا غم حقیقی ہوتا ہے؟ کتنا بناوٹی اور کتنا محض غم ناک فضا کا زائیدہ ہوتا

سے بیان کرنا مشکل ہے۔ اس کا دارومدار آدمی کی شخصیت اور مرنے والے سے اس کے رشتے پر ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ غم اظہار کے مختلف وسیلے تلاش کرتا ہے۔ کبھی تو غم اتنا شدید ہوتا ہے کہ وہ اس طرح ایک دھماکے کے ساتھ پھٹ پڑتا ہے۔ کبھی یہ اتنا ذاتی ہوتا ہے کہ جو بار بار روتے رہتے ہیں خود ہو جاتا اس کا بیاب غم کی نشانیاں ہیں۔ لیکن ایسا خاندان سے جب غم برپا کچھ کہ رکھتی نہیں تو وہ رونے کے بجائے تڑپتا ہے۔ مرنے والے سے اپنے رشتے میں جب اسے کسی غم خواری سامان نظر نہیں آتا تو وہ دوسروں کے ساتھ اس کے رشتے میں ہی دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ موت سے انہیں کتنا غم ہوا ہوگا۔ ظاہر ہے اس میں بہت مختلف اداکاری اور ریاکاری کا عنصر پیدا ہوتا ہے۔ غم کا یہ روپ ہمیں رابعہ کی ماں میں دیکھنے ملتا ہے جب وہ صفدر کو دیکھ کر ماتم کرنے لگتی ہے۔

موت کے گھر کی سوگوار فضا کے اثر کے تحت صفدر رو پڑتا ہے جو گھر میں داخل ہونے سے قبل نہیں جانتا تھا کہ وہ کیوں روئے۔ افسانہ نگار ماتم نگاری کی مختلف کیفیتوں کا بڑی باریک بینی سے ذکر کرتا ہے۔

''آفتاب منزل کے سامنے پہنچ کر صفدر ٹھٹک گیا۔ گھر میں خاموشی تھی جو عام طور پر ماتم والے گھر میں نہیں ہوتی شاید ماتم کرنے والے چیخ چیخ سے رو رو کر نڈھال ہو چکے تھے۔ ان کے گلے بیٹھ گئے تھے۔ اور اب ان کے جسم کا رواں رواں رو رہا تھا۔ یہ خاموش رونا تھا۔ جو نالوں سے کہیں زیادہ تھا۔ دکھاوا تو تھا نہیں۔ جوان بیٹی ہاتھوں سے دیکھتے دیکھتے چلی گئی تھی۔ صفدر کو یاد خود بھی نہ تھا کہ وہ اس گھر میں کس طرح داخل ہو رہا ہے۔''

رابعہ کی چھوٹی بہن قمر جو منگنی میں بھی صفدر کے یہاں آئی تھی دوڑی ہوئی آ گئی۔ اس کے منہ سے چیخ نکل گئی۔ ''دولہا بھائی آ گئے''— صفدر نے اپنی طرف دیکھا وہ دولہا بھائی تھا۔ کالے کپڑے پہن کر اپنی دلہن کو لینے آیا تھا۔ اسے سب کچھ عجیب معلوم ہوا۔ ایک ڈھونگ ایک قسم سیاسی چال۔ اسے یہاں کیوں بلایا گیا تھا۔ رابعہ کا بھائی آیا۔ اس کی آنکھیں سوجی ہوئی تھیں۔ اس کی قمیض کے بٹن کھل رہے تھے۔ شلوار کا ایک پائنچہ اوپر نیفے میں تھا اور دوسرا زمین پر گھسٹ رہا تھا۔ دیکھئے افسانہ نگار حسب موقع کیسی کیسی جزئیات سامنے لا رہا ہے۔ ماتم نگاری میں مضحکہ خیزی کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔

اب آیئے صفدر کی ماں کی نوحہ زنی کی طرف ”صفدر گھر میں داخل ہوا۔ گھر میں برتن اور کپڑے ادھر ادھر بکھرے پڑے تھے۔ رابعہ کی ماں بال بکھیرے بیٹھی تھی۔ وہ جھول رہی تھی۔ فرطِ غم سے وہ ایک جگہ بیٹھ نہ سکی تھی۔ صفدر کو دیکھتے ہوئے اس نے نہایت خوفناک آواز سے چلانا شروع کیا۔ ایک بند دروازے والے کمرے کے اندر سے بھی کسی بزرگ آدمی کے رونے کی آواز آئی۔ غالباً یہ رابعہ کے باپ تھے۔ جو کسی کے سامنے رونا نہیں چاہتے تھے۔ اب صفدر کو رونے کے لئے کوشش کی ضرورت نہ تھی۔ آنسو اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ گر رہے تھے۔

رابعہ کی ماں گرتی پڑتی اٹھی اور وحشیانہ انداز سے صفدر کے گلے میں بازو ڈالتے ہوئے بولی۔ ”بیٹا تو اس گھر میں سہرا باندھ کر آتا بیٹا۔ میں تیرے شگن مناتی۔ میں تیرا منہ چومتی لیکن میں رونے کے سوا کچھ نہیں کر سکتی۔ اللہ کو میرا رونا منظور تھا۔“ صفدر کے سامنے ایک لاش ڈھکی پڑی تھی۔ ماں باپ ساس سسر کے ارمانوں کی لاش۔ رابعہ صفدر۔ صفدر کو رونے کے لئے کوئی بھی کوشش کرنا نہ پڑی۔ رابعہ کی ماں نے کہا۔ ”بیٹا تو کیوں روتا ہے۔ تیرے لیے دلہنیں بہتری۔ صفدر نے جی ہی میں غصہ کا اظہار کرتے ہوئے کہا۔ تمہارے اوہام۔ تمہاری جھوٹی حیا کا شکار لڑکی اب شاید تمہیں نہ ملے گی۔ تم لوگ ظالم ہو۔ بے رحم نہیں ظالم ہو بے رحم اور سنگ دل۔ شاید میں دل کی تہہ سے آنسو لاتا۔ لیکن اب رابعہ کون ہے۔ یہ میری دلہن نہیں۔ ڈھونگ سیاسی چال جھوٹا غصہ، احساس جرم خود کو موردِ الزام ٹھہرانا یا دوسروں پر لعن طعن کرنا، گویا موت کے سوگوار ماحول میں جھوٹے سچے پرخلوص اور ریاکار جذبات کے کھیل کو افسانہ نگار ژرف بین نگاہوں سے دیکھ رہا ہے۔

رابعہ کی ماں کہتی ہے بیٹا تو مت رو۔ میں تیرے لئے دلہن لاؤں گی۔ رابعہ سے بھی زیادہ خوبصورت اس سے بھی زیادہ لمبے بالوں والی۔ تیری روتی ہے پیزار۔ لیکن میری بیٹی نامراد جا رہی ہے۔ اس دنیا سے۔ اسے ایک بار دیکھ لے اس کی شادی یہی ہے کہ تو اسے ایک نظر دیکھ لے۔ دیکھ.................. دیکھ میں تجھے کیا دے رہی تھی نصیبوں جلے۔“

صفدر اس بات کے لئے تیار نہ تھا۔ اسے اپنے ماحول سے نفرت ہو رہی تھی۔ وہ یہاں سے بھاگ جانا چاہتا تھا۔ اسے یقین تھا کہ مرنے والی کی روح کو ناحق اذیت دی جا رہی ہے۔ محض خود غرضی، محض اپنی آسودگی کے لئے۔ وہ اس ماتم والے گھر میں اس دوسری لڑکی کے متعلق کچھ بھی سننے کے لئے اور پھر مرنے والی لڑکی کی ماں کے منہ سے ....“

آہ و زاری کے اس موقعہ پر جب کہ جذبات پر قابو نہیں رہتا۔ جذباتیت کتنی ناگوار بن جاتی ہے۔ اور نوحہ گری میں کیسے اداکاری پیدا ہو جاتی ہے۔ اور یہ واقعہ اس کی عمدہ مثال ہے۔ کون سا جذبہ سچا ہے۔ کون سا جھوٹا ہے۔ کون سی بات صحیح ہے کون سی غلط ہے۔ ایک دوسرے کو آڑے ترچھے کاٹتے ہوئے جذبات کے دھاروں اور ذہن کو الجھاتے سوالات سے تہ در تہ بنے گئے افسانوی ڈیزائن سے اس کی بنیادی تھیم ایک استفہامیہ کی صورت بلند ہوتی ہے کہ۔ وہ نہیں جانتا تھا کہ رابعہ نامراد ہے یا وہ خود شوہر ——— جو دونوں ایک دوسرے کے لئے اجنبی ہیں ——— یا رابعہ کی ماں نامراد ہے جو دونوں کو جانتی ہے'' چونکہ افسانہ افسانہ ہے۔ معمہ نہیں، سوال کا جواب افسانے میں نہیں ملتا۔ اور سوال اس پہلے اور آخری ٹانکے کی صورت جس سے کشیدہ کاری کا آغاز انجام کو پہنچتا ہے۔ افسانوی ڈیزائن کا حصہ بن کر اسی میں تکمیل ہو جاتا ہے۔

⁂

○ رحمٰن کے جوتے

"رحمٰن کے جوتے" بھی رحمٰن کی مانند پر فریب افسانہ ہے۔ بظاہر سیدھا سادہ لیکن گہری فنکارانہ بصیرت سے ضبط تحریر کیا گیا ہے۔ افسانہ کا پہلا تاثر تو یہی ہے کہ جوتے پہ جوتا چڑھنے کے توہم سے ایک بے مثال افسانہ کی تعمیر کی گئی ہے۔ رحمان کے ساتھ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ جوتے پہ جوتا چڑھتا ہے تو اسے سفر درپیش آتا ہے۔ پار سال ایسا ہوا تو رحمان کو پیچی ڈالنے (بیٹی رخصت دینے) ضلع گجرات جانا پڑا تھا۔ سو اتفاق سے رحمان کی نگاہ اس بار بھی اپنے جوتوں پر پڑ گئی جو اس نے جلدی سے کھاٹ کے نیچے اتار دیے تھے۔ رحمان نے ہنستے ہوئے کہا "آج پھر میرا جوتا جوتے پر چڑھ رہا ہے جیناں کی ماں — اللہ جانے میں نے کون سے سفر پر جانا ہے۔"

"جیناں کو ملنے جانا ہے اور کہاں جانا ہے؟" بڑھیا بولی "یوں ہی تو نہیں تیرے جوتے دسوری ہوں چڑھتے۔"

اور رحمان اپنی بیٹی سے ملنے انبالہ کے سفر پر روانہ ہوتا ہے۔ یہ سفر رحمان کی زندگی کا آخری سفر ثابت ہوتا ہے۔ جوتے پر چڑھا ہوا جوتا جو سفر کا شگون ہے یکا یک ایک منحوس علامت بن جاتا ہے۔ رحمان کی موت کو ہم غم زدہ آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ یہ موت کرنال کے ریلوے اسپتال میں واقع ہوتی ہے۔ دوران سفر رحمان کی گٹھری چوری ہو جاتی ہے۔ رحمان شور مچانے لگتا ہے۔ سامنے کانسٹیبل بیٹھا ہے اس سے الجھ پڑتا ہے۔ جھگڑا ہوتا ہے۔ ہاتھا پائی میں جیکر کی لات رحمان کی تلی پر پڑتی ہے۔ اور وہ بے ہوش ہو جاتا ہے۔ اسے تلی کی تو بیماری تھی ہی۔ اسے اسٹریچر پر ڈال کر اسپتال لے جایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر اور نرس اس کے سرہانے کھڑے ہیں۔ رحمان کو قے کی حاجت محسوس ہوتی ہے۔ نرس فوراً چلمچی بیڈ کے نیچے سرکا دیتی ہے۔ رحمان قے کرنے کے لئے جھکتا ہے تو اس کی نظر پلنگ کے نیچے اپنے جوتوں پر پڑتی ہے۔ پھر ایک جوتا دوسرے پر چڑھ گیا تھا۔ رحمان

ایک میلی سی سکڑی ہوئی ہنسی ہنسا اور بولا۔ ''ڈاکٹر جی! مجھے سفر پر جانا ہے۔ آپ دیکھتے ہیں یہ اوپر جوتے پہ کیسے چڑھ رہا ہے'' ڈاکٹر جوابا مسکرا کر کہتا ہے۔ ''ہاں بابا۔ تو نے بڑے سفر پہ جانا ہے۔''

اور رحمان ایک بڑے لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر کے معمولی الفاظ میں کتنا درد بھرا ہوا ہے۔ ان چند لفظوں میں رحمان کے طویل سفر کی کتنی مختصر روداد سمٹ آئی ہے۔ رحمان کی پوری زندگی تو سفر کے لئے تھی اور وہ سفر ہی میں تھا پھر یہ سفر ایک آخری سفر ہے جس میں رحمان کی موت ہمیں ایک گہرے سناٹے میں چھوڑ جاتی ہے۔ اس وقت ہماری نظریں بھی جوتوں پر پڑتی ہیں۔ جوتے اب OMINUS PRESENCE بن گئے ہیں۔ ایسا لگتا ہے وہ خاموش بے حس آنکھوں سے رحمان پر بڑھتے ہوئے موت کے سایہ کو دیکھتے رہتے ہیں۔ گویا اسی منظر کے لئے وہ رحمان کو چلا کر اس اجنبی شہر کے اجنبی اسپتال میں غریب الوطنی کی بے سہارا موت کے لئے یہاں لائے ہیں۔ اس طرح جوتے افسانہ کو پیچ در پیچ ایک طرح معنویت عطا کرتے ہیں کہ افسانہ جو کچھ بھی ہے گویا وہ جوتوں ہی کے صدقے میں ہے۔ افسانہ سے جوتے نکال دیجئے۔ کہانی وہی رہتی ہے۔ لیکن ریڑھ کی ہڈی کے بغیر۔ اس کہانی کے متعدد VARIATIONS ہو سکتے ہیں۔ یعنی ایک غریب آدمی جنوائی بیٹی اور نواسے سے ملنے جا رہا ہے۔ اس کی اچانک موت ہو جاتی ہے ریل کے حادثہ میں یا پلیٹ فارم پر پھسل جانے پر یا فسادیوں کے ہاتھوں مارے جانے سے۔ لیکن جو کہانی جوتے پر جوتا چڑھنے سے بنتی ہے وہ ہاتھ نہیں آئے گی۔ کیونکہ جوتے سفر اور آخری سفر دونوں کی پیش بینی کرتے ہیں۔

افسانہ کا پہلا ہی جملہ دیکھئے۔ ''دن بھر کام کرنے کے بعد جب بوڑھا رحمان گھر پہنچا تو بھوک اسے بہت ستا رہی تھی۔'' معمولی جملہ ہے لیکن جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے۔ تو بوڑھا، گھر، دن بھر کام کرنا، بھوک لگنا کے وہ معنی نہیں رہتے جو جملے میں ہیں۔ رحمان دن بھر کھیت میں کام کرتا ہے۔ لیکن وہ ہمیشہ سے محنتی اور جفاکش نہیں رہا۔ پہلے لدھیانہ میں سپاہی تھا لیکن تربوز پر پاؤں پھسل کر گھٹنا توڑ بیٹھنے سے اس نے پنشن پالی تھی۔ اب گھر میں بیٹھ رہا تھا۔ اسے بھوک لگی ہے لیکن چھ مہینے پہلے ہی اسے تلی کی بیماری ہو گئی تھی۔ اس لئے وہ گڑ، تیل، بینگن، مسور کی دال، گائے کے گوشت اور چکنی غذا سے پرہیز کرتا تھا۔ لیکن آج بڑھیا نے گائے کا گوشت پکایا تھا۔ پہلے بینگن اور مسور کی دال بھی پکائی تھی۔ لیکن رحمان چپ رہا تھا۔ آج بڑبڑایا۔ ''بڑھیا تو مجھے مار ڈالنے بیٹھی

ہے۔ (گویا گھر نہ ہوا قصائی خانہ ہوا) لیکن جب کھانے بیٹھا تو خوب ڈٹ کر کھایا۔ بوڑھا تھا۔ بیمار تھا لیکن اب بھوک کھل گئی تھی۔

سفر حیات کے یکا یک نا گہانی طور پر ختم ہو جانے کی بات تو اپنی جگہ ٹھیک ہے۔ لیکن سفر میں تو یقین اس بات پر ہی ہوتا ہے کہ منزل کو ہم خیریت ہی سے پہنچیں گے۔ افسانہ میں سفر اور سفر حیات کا خاتمہ اچانک ہو جاتا ہے۔ اور ایک ہی نشانی جو سفر کی ہے وہی سفر حیات کے خاتمہ اور عدم کے طویل سفر کے آغاز کی بھی بن جاتی ہے تو جوتے پر چڑھا جوتا پر اسرار رمزیت اور آسیبی خوف کی علامت بن جاتا ہے۔ گویا وہ انجانی ان بوجھی غیر مرئی اور غیبی طاقتوں کے کارندے ہوں۔

موت کے آخری لمحہ میں رحمان کی زندگی ایک چھوٹی سی فلم کی صورت نظروں کے سامنے سے گذر جاتی ہے۔ چند چہرے اپنی جھلکیاں دکھا کر غائب ہو جاتے ہیں۔ پولیس، لات، پلیٹ فارم پر پڑا ہوا گڈریا اور مکی کے بھٹے جنہیں واچ مینوں اور سگنل والوں کے آوارہ چھوکرے اٹھا اٹھا کر بھاگ رہے تھے۔ مکی بھٹے جیناں کی ماں نے بیٹی اور نواسے کے لئے دئے تھے۔ گڈریا رحمن نے سٹیشن سے خریدا تھا تا کہ وہ نواسے کو اس کی مدد سے چلنا سکھائے۔ یہی کچھ تھا جو رحمان کے پاس موت کے مہیب تجربہ کا پس انداز تھا۔ اور وہ جوتے جو غریب الوطنی کی بے نوا موت کے شاہد تھے۔ رحمان انھیں دیکھ کر ایک میلی سی ہنسی ہنستا ہے۔ گویا جوتوں سے کہہ رہا ہو "نئے سفر کی اب کوئی گنجائش تو نہیں لیکن تمہارا تقاضا پورا کر رہا ہوں۔"

افسانہ میں بیدی کا اسلوب بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ علامات، اساطیر، استعارے، تشبیہات، ضرب الامثال، محاورات، طنز و مزاح، قولِ محال، ضلع جگت اور بذلہ سنجی جو بیدی کے اسلوب کی نمایاں صفات ہیں ان کا اس افسانہ میں نام و نشان نہیں۔ زبان اور لفظیات کا پورا بھنڈار رحمان کی افلاس زدہ زندگی کے رہن سہن اور چلن سے مستعار ہے۔ افسانہ میں ایک جملہ ایسا نہیں جو مصنف کے مفکرانہ ذہن کا سراغ دے۔ حالانکہ بیدی کا ذہن عام طور پر اپنے افسانوں کی فضا پر سوچتے بادلوں کی طرح گذرتا رہتا ہے۔ دراصل افسانہ میں کرداروں کا اسلوب حیات ہی افسانہ کا اسلوب بن گیا ہے۔ رحمان اور اس کی بڑھیا کی افلاس زدہ روکھی پھیکی زندگی۔ رحمان کا سفر اس کی تلی کی بیماری، ٹرین میں گٹھریا کی چوری اور جھگڑا اور لات اور اسپتال میں موت کے بیان کے لئے کون سے جھالر اور تورن کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہاں تو ضروریات زندگی ہی ضروریات

بیان کا تعین کرتی ہیں۔ رحمان کی زندگی میں کوئی ایسی بات نہیں جو اسے ہمارے لئے دلچسپی کا باعث بنائے۔ یہی حال اسکی بڑھیا اور کھولی کا ہے۔ ایک بیٹی جیناں ہے جس کی یاد رحمان کی سوکھی چپٹیل زندگی میں فرحت بخشتی ہے۔ لیکن وہ تو دور اپنے سسرال میں ہے۔ رحمان اس سے ملنے کے لئے انبالے کے سفر پر روانہ ہوتا ہے۔

رحمان کی طبیعت اب اچھی تھی۔ پیشاب کی سیاہی اب سفیدی میں بدل گئی تھی۔ لیکن اس کی گردن بدستور پتلی تھی۔ آنکھوں میں گولاہٹ اور تیرگی ویسے ہی نمایاں تھی۔ پلکوں کی جھرجھراہٹ بھی بدستور قائم تھی۔

یہاں نہیں، اثبات ونفی سب کچھ ٹھیک تھا اور نہیں بھی تھا والا اسلوب زندگی کے دونوں رخ سامنے لاتا ہے۔ اور کسی ایک رنگ کو سفید یا سیاہ کو گہرا ہونے نہیں دیتا جس سے عام آدمی کی عام زندگی کی پیشکش میں حقیقت نگاری ایک مستحکم طریقہ کار رہتی ہے۔ اور جذباتیت یا عمومیت کا شکار نہیں ہو پاتی جیسا کہ کم صلاحیت لکھنے والوں کے یہاں ہوتا ہے۔ عام طور پر زندگی ایسے ہی الڈھنگے طریقے پر گذرتی ہے۔ اس کا کوئی ڈھلا ڈھلایا منطقی روپ نہیں ہوتا۔ نہ کرنے کے کام آدمی کر ڈالتا ہے۔ اور جو کام کرنے چاہئیں وہ نہیں کرتا۔ اور اگر کرتا بھی ہے تو اس کا پھل نہیں ملتا۔ اور اگر ملتا بھی ہے تو ہمیشہ میٹھا نہیں ہوتا۔ زندگی میں بہت کچھ غیر یقینی اور ناقابل پیش بینی ہے اور منزل قریب آ کر بھی دور ہو جاتی ہے اور مختصر سا سفر لمبے سفر کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ رحمان کے جوتے کا اسلوب ایسی ہی زندگی کا آئینہ ہے اور بیدی نے اسے خوب صیقل کیا ہے۔ اسی لئے تو سینہ پر گھونسہ لگتا ہے کہ ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے سب کی زندگی میں سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہونے کے باوجود سب کچھ ٹھیک ٹھاک نہیں ہوتا اور رسم رخصت بہت سی چیزیں بکھری پڑی ہوتی ہیں۔ اور خصوصاً وہ گذریا جس سے ہم نے پاپا چلنا سیکھا تھا اور ابھی زندگی کا چلن پیدا بھی نہیں ہوا تھا کہ زمانہ اپنی چال چل گیا۔ افسانہ میں اس اسلوب کے مزید رنگ ملاحظہ فرمائیے۔

" گائے کا گوشت زہر سہی لیکن رحمان اسے چٹخارے لے لے کر کھانے لگا۔ کتنا ذائقہ دار گوشت بنایا ہے۔ میری جیناں کی ماں نے۔ لقمہ جب منہ میں جاتا تو اسے خیال آتا آخر اس نے جیناں کی ماں کو کون سا سکھ دیا ہے۔ ادھر بڑھیا کے سوچنے کا ڈھنگ بھی نیارا تھا۔ جب سے وہ پیٹ بڑھتے ہوئے اس ڈھانچ کے ساتھ وابستہ ہوئی تھی۔ اس نے سکھ ہی کیا پایا تھا۔ اس

کے باوجود وہ سیا رحمان سے وابستہ تھی۔"

یہ مثبت اور منفی امواج فکر کا رقص جیناں کے ذکر کو بھی اپنی گرفت میں لیتا ہے۔

"جیناں کی شادی ایک وجیہ نوجوان علی محمد سے ہوئی تھی۔ سپاہی سے ترقی کر کے نائیک بن گیا تھا۔ ہاکی کا بڑا اچھا کھلاڑی بھی۔ نائیک بننے سے پہلے وہ جیناں سے بہت اچھا سلوک کرتا تھا۔ لیکن اس کے بعد وہ اپنی ہی نظر میں اتنا بلند ہو گیا تھا کہ جیناں اسے پاؤں تلے نظر آتی تھی۔ رحمان کو یوں محسوس ہوا جیسے اسے اپنے داماد سے نہیں بلکہ کسی بہت بڑے افسر سے ملنے جانا ہے۔ علی محمد اب جیناں کو پیٹا بھی کرتا تھا۔"

جیناں بہت ہی نرم گوشہ تھا رحمان کے دل کا۔ رحمان جب اپنے نواسے کے ساتھ جیناں کا تصور کرتا ہے تو جیناں کا بچپن زندہ ہو جاتا ہے۔ "میرا جی چاہے گا جیناں کو بھی اپنی گودی میں اٹھاؤں۔ لیکن جوان بیٹیوں کو کون گودی میں اٹھاتا ہے۔ ناحق اتنی بڑی ہو گئی جیناں۔ بچپن میں جب وہ کھیل کود کر باہر سے آتی تھی تو اسے سینے سے لگا لینے سے کتنی ٹھنڈ پڑ جاتی تھی۔ ان دنوں یہ دل پر سلگتا ہوا اُپلا رکھا محسوس ہوتا تھا۔"

یہ سلگتا ہوا اپلا زندگی کا وہ غم ہے جس سے آدمی کو نجات نہیں۔ بچے اسی لئے راحت جان ہیں کہ ان کے ساتھ چہلیں کرتے ہوئے آدمی لمحہ بھر کو زندگی کی تپتی ہوئی دھوپ سے نکل کر بچپن کی ٹھنڈی چھاؤں میں پہنچ سکتا ہے۔ جیناں کے بچپن کی یادیں رحمان کے دل کو رقت سے بھر دیتی ہیں۔

"رحمان کو اس بات کا تو یقین تھا کہ وہ ان سب کو دیکھ کر رو دیگا۔ وہ آنسو تھامنے کی لاکھ کوشش کرے گا لیکن وہ آپ ہی آپ چلے آئیں گے۔ وہ اس لئے نہیں بہیں گے کہ تلنگا اس کی بیٹی کو پیٹتا ہے۔ بلکہ زبان کے طویل قصوں کی بجائے آنکھوں سے اس بات کا اظہار کر دے گا کہ جیناں میری بیٹی، تیرے پیچھے میں نے بہت کڑے دن دیکھے ہیں۔ جب چودھری خوشحال نے مجھے مارا تھا تو اس وقت میری کمر بالکل ٹوٹ گئی تھی۔ میں مر ہی تو چلا تھا۔ پھر تو کہاں دیکھتی اپنے باپ کو؟ لیکن بن آئی کوئی نہیں مرتا۔"

لیکن آنسوؤں کی اس برسات میں بجلی بھی چمک جاتی ہے۔ زندگی کا سفر جاری ہے۔ ریل کا سفر بھی جاری ہے۔ ملکہ رانی سے مانک پور پہنچتے پہنچتے رحمان نے اپنے نواسے اسحاق کے لئے بہت سی چیزیں خرید لیں۔ ایک چھوٹا سا شیشہ تھا۔ ایک سیلولائڈ کا جاپانی جھنجھنا جس میں

طرف دولہن کے قریب کھڑا ایک مرغی اٹھتے تھے۔ ایک دوست رحمان نے ایک جوتا جوڑا بھی خرید دیا تاکہ اسے پہن کر چلتے دیکھ سکے۔

رحمان پر جسمانی اور ذہنی تکان کی وجہ سے غنودگی سی طاری ہوگئی۔ رات سے گوشت نے اس کے پیٹ کا شیطان جگا دیا تھا۔ آنکھوں میں کدورت اور پیٹ کی گرمی تھی۔ لیکن جوتے اور مرغی کا خیال آتے ہی جیسے آنکھوں میں سے شعلے نکلتے تھے۔ رحمان نے اپنے پیٹ کو دبایا۔ کئی دن سے اسے حبس کی محسوس ہوتی تھی۔ رحمان کو ایک جگہ پیشاب کی حاجت ہوئی اور اس نے دیکھا کہ اس کا تو وہ اسیری میں کھڑا تھا۔ بہر حال اس نے سوچا کہ پیشاب کرنا چاہیے۔ پر اس مرغی کو کیا ہے۔

گاڑی میں ٹھنڈی ہوا کے جھونکوں میں رحمان کی آنکھ لگ جاتی ہے۔ اور تین اسٹیشن ایک آنکھ میں نکل جاتے ہیں۔ جب وہ کرنال سے ایک اسٹیشن ادھر تھی تو اس کی آنکھ کھلی۔ اس کی سیٹ کے نیچے سے مرغی اڑنکی ہوئی تھی۔ رحمان شور مچانے لگا۔ اس ڈبے میں ایک دو اچھی وضع قطع کے آدمی اخبار پڑھ رہے تھے۔ وہ تھے تو بیچ پڑھتے دیکھ کر چلائے مت شور مچاؤ۔ اسے بڑے مت تنگ کرو۔ لیکن رحمان بھاگتا ہی چلا گیا۔ اس کے سامنے ایک لمبی ہوئی مونچھوں والا کانسٹیبل بیٹھا تھا۔ رحمان نے اسے پکڑ لیا اور بولا آپ نے ہی میری مرغی اڑائی ہے حرامی۔ کانسٹیبل نے ایک جھٹکے سے رحمان کو پرے پھینک دیا۔ اس کھینچا تانی میں رحمان کا دم نکل گیا۔ وہ بولا اوے۔ تو مسلمان ہو کیا بابا؟ تو سنبھال کر رکھتا اپنی مرغی کو۔

رحمان اس وقت ساری دنیا کے ساتھ لڑنے کو تیار تھا۔ اس نے کانسٹیبل کی وردی پھاڑ ڈالی۔ کانسٹیبل نے کھڑے کا ٹھاٹھ کھینچ کر رحمان کو مارا۔ اسی اثنا میں ٹکٹ چیکر داخل ہوا۔ اس نے بھی خوش پوش لوگوں کی رائے کا پلہ دیکھ کر رحمان کو گالیاں دینا شروع کیا۔ اور رحمان کو حکم دیا کہ وہ کرنال پہنچ کر گاڑی سے اتر جائے۔ اسے ریلوے پولیس کے حوالے کیا جائے گا۔ چیکر کے ساتھ لڑائی میں ایک لات رحمان کے پیٹ میں لگی اور فرش پر لیٹ گیا۔

ڈبے کا یہ پورا منظر جس حقیقت پسندانہ معروضیت اور نفسیاتی بصیرت سے لکھا گیا ہے اس میں بھی صورتحال کے دونوں پہلوؤں کو دیکھنے کی کوشش ہے۔ نہ تو رحمان کی بے جا طرفداری کی گئی ہے نہ دوسروں پر طنز و ملامت ہے۔ گائے کا گوشت کھانے سے لے کر کانسٹیبل کی وردی پھاڑنے تک رحمان کو جو نہ کرنا چاہیے تھا وہی اس نے کیا۔ اور اب اس کا خمیازہ بھگت رہا ہے۔ یہ خمیازہ

بہت بھاری ہے۔ قدرت انسان کے گناہوں اور غلطیوں سے بڑھ کر ہی اسے سزا دیتی ہے۔ زیادہ تر تو یہ سزا اس دنیا میں اس کے جنم لینے کی غلطی ہی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ چودھری خوشحال نے اسے مارا تھا۔ پتہ نہیں اس کا کیا قصور تھا۔ ویسے بھی چودھریوں کو کسی کو پیٹنے کے لئے قصور کہاں ڈھونڈنے پڑتے ہیں۔ لیکن رحمان بچ گیا کیونکہ بن آئی کوئی نہیں مرتا۔ اب رحمان کی گھڑی آ گئی تھی۔ جبھی تو اس سے ایسی غلطیاں سرزد ہوتی رہیں جو نہ ہونی چاہیے تھیں۔ یہی اس کا المیہ ہے اور اس کے المیہ میں ہم انسانی زندگی کے بنیادی المیہ کا عکس دیکھ کر لرز اٹھتے ہیں۔ ہمارے لبوں پر بھی ایک غم ناک سی مسکراہٹ پھیل جاتی ہے۔ اور نظریں چارپائی کے نیچے جلدی میں بے دھیانی میں، غلطی سے، بے پروائی سے اتارے ہوئے ان جوتوں پر جم جاتی ہیں جو ایک پہ ایک چڑھے ہوئے ہمارے مختصر اور لمبے سفر کی علامت بنے ہوئے ہیں۔

◆◆

فریب اور شکستِ فریب

○ دوسرا کنارہ

''گرہن'' کا ایک افسانہ ہے۔ دوسرا کنارہ یہ بے حد اثر انگیز اور دردناک افسانہ ہے۔ افسانہ میں انسانی رنج والم اور فریب شکستگی کو جو چیز قابل برداشت بناتی ہے وہ افسانہ کی خوبصورت فضابندی ہے۔ اسی فضابندی کا جزو ہے دوسرے کنارے اور اس پر بہتی ہوئی ندی کی شاعرانہ منظر کشی ہے۔ اس افسانہ میں بیدی کی منظر نگاری کا حسن دیکھنے کے قابل ہے۔ یہی حسن ہمیں لبھاتا ہے لیکن یہی حسن افسانہ کے کرداروں کے لئے فریب اور شکست فریب کی تمام المناکیاں لے کر آتا ہے۔ شکست فریب کے المیہ کو بیدی نے بہت ہی سفاک طریقہ سے بیان کیا ہے۔ آدمی کو ہمیشہ دوسرا کنارہ اور اس کے ماورا جو کچھ ہے وہ نہایت پراسرار رومانی ڈھنگ سے لبھاتا ہے۔ لیکن وہاں جاکر ہی پتہ چلتا ہے کہ دوسرا کنارہ محض فریب ہے۔ وہاں بھی زندگی کا وہی جوا کھیلا جاتا ہے جس میں کوئی ہارتا ہے کوئی جیتتا ہے۔ ہار جیت کا یہی کھیل زندگی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بکری والے کا پورا کنبہ بازی ہار جاتا ہے۔ لیکن یہ ٹریجیڈی اتنی عام ہے کہ زندگی کی بنیادی حقیقت بن گئی ہے۔ فریب شکست فریب اور دکھ اصل حیات ہے۔

افسانہ کے اوپر لکھا ہوا ہے ''ناول سے ملخص'' پتہ نہیں چلتا کہ کون سے ناول سے ملخص ہے۔ لیکن پورے افسانہ کی فضا اس قدر اجنبی ہے کہ واقعی یہ کسی دوسری زبان کے ناول کو پڑھ کر لکھا گیا ہو تو تعجب کی بات نہیں۔ لیکن اسی حقیقت نے افسانہ میں EXOTICISM یعنی دور دراز کے انجان ملکوں کا وہ حسن پیدا کیا ہے جو رومانی تخیل کا زائیدہ ہوتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ رومانی

تخیل اس افسانہ میں تلخ حقیقت نگاری کو جنم دیتا ہے۔ اور حقیقت پسند تخیل رومانی آرزومندی اور فریب آفرینی کو پیدا کرتا ہے۔

بیدی لکھتے ہیں۔

> "دوسرا کنارہ ہمیشہ پراسرار ہوتا ہے اور انسان کا مطمح نظر۔ انسان ہمیشہ پہنچ سے باہر چیز کا مشتاق ہے اس کی زندگی کے بہت سے رومان کا فلسفہ بھی یہی ہے۔ زندگی کے دوسرے کنارے پر کیا ہے۔ یہ زید جانتا ہے نہ بکر۔ راستے میں موت حائل ہے اور ڈھوک عبدالاحد کے قصبہ میں کھڑے ہو کر دکھائی دینے والے دوسرے کنارے پر کیا تھا۔ ہم نہیں جانتے تھے۔ راستہ میں موت کی سی ذخار دھاری حائل تھی۔"

ڈھوک عبدالاحد کے اس کنارے پر ایک بیکری کو ایک باپ اور اس کے تین بیٹے بڑی محنت سے چلاتے ہیں۔ کام بہت زیادہ ہے اور آمدنی بس اتنی کہ گزر بسر ہو جائے۔ بڑا بھائی سندر شادی شدہ تھا اور تین بچوں کا باپ۔ بیوی پے بہ پے زچگی کی وجہ سے بیمار نظر آتی تھی۔ باپ سخت گیر تھا۔ سندر اس کے قد کے برابر تھا لیکن کوئی غلطی ہو جانے پر یا روٹیاں بھاڑ میں جل جانے پر وہ بیت کی چھڑی جو زیادہ عبرت ناک سزا دینے کے لئے پانی میں بھگو کر رکھی جاتی تھی اس سے سندر کو بری طرح پیٹ ڈالتا تھا۔ "بڑا تحصیل دار بنا پھرتا ہے۔ حرام کار۔"

اور افسانہ میں تحصیل دار خان صاحب علم الدین ہے وہ سندر کے ساتھ بچپن میں کھیلا کرتا تھا۔ علمو کے نام سے پکارا جاتا تھا۔ اب وہ دوسرے کنارے سے تعلیم حاصل کر کے اور ایک انگریز عورت سے شادی کر کے تحصیلدار بن کر آیا ہے۔ اور سندر یہاں بیکری میں بھاڑ جھونک رہا ہے۔ فطری طور پر اس میں بھی دوسرے کنارے جا کر قسمت آزمائی کرنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ وہ جاتا ہے اور چند برسوں کے بعد لوٹتا ہے تو اس کا چہرہ جھریوں سے بھرے ہوئے ایک بوڑھے کا ہوتا ہے۔ دوسرے کنارے سے وہ صرف دق کا مرض لے کر لوٹتا ہے۔ اس دوران یعنی سندر کے واپس آنے سے قبل ایک بھائی سوہنا بھی طے کرتا ہے کہ وہ بھی دوسرے کنارے کی طرف جائے گا۔ "سچ کہے دیتا ہوں باپو کو نہ کہیو مجھ سے یہاں زندہ نہ رہا جائے گا۔" لیکن جب باپو کو خبر پڑتی ہے تو وہ پانی میں بھگویا ہوا بیت سوہنے کے جسم کے ساتھ پیوست کر دیتے ہیں۔ کہانی کا

راوی جیسے بھائی راجو بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ سونا ان کے پاس تھا۔ راوی کی غرض سے آتا ہے۔ تو ہے۔ ''پیدا ہاتھوں سے بھی بڑی ہے۔ اس سے تو چھٹا اچھا ہے۔'' راجو بھی یہی سے بھی اچھی طرح سمجھا بھی نہیں تھا کہ خبر آئی کہ وہ پال میں ڈوب کے نیچے دب کر مر گیا ہے۔ ہونے کی وجہ سے آنکھیں باہر آئی تھیں۔ اور ان آنکھوں سے ایک طرف روشنی آئی تھی۔ اس کے قریب ہی ایک بت پڑا تھا۔۔۔۔ موت کے وقت اپنی ماں کے لیے تھی، آنکھوں میں بدعا کرتا تھا۔ تو ہو سکتا ہے خودکشی کر لی، اور تمام آگ اور قید سے آزاد نجات حاصل کر لی۔

گویا زندگی جہنم تھی۔ آگ ہی آگ اور محنت اور مشقت۔ باپ ایک سخت دل خود غرض تھا۔ اپنے بچوں سے کام لیتا ان کی غلطیوں پر انھیں مارتا اور پھر ان کے زخموں پر مرہم بھی رکھتا۔ اس دنیا میں زندگی دوزخ ہے اور نجات کا کوئی راستہ نہیں۔ جب عبدالاحد ایک سکتے کی سی حالت میں کھڑے ہوتے ہیں دور تک وہ بہت دور سمندر میں بنا ہوا نظر آتا تھا تو یہ ہے۔ اس وادی سے دور سے کھاڑی نے محنت کش اور مزدور کی زندگی گزارنے والوں میں رومان پیدا کر دیا تھا اور ان کے تصور میں ایک ہلکی سی رنگ آمیزی ہو گئی تھی۔ بیدی ایک نہایت ہی حسین تشبیہ سے وہ اس رنگ آمیزی کو بھی مزدور کی زندگی سے منسوب کرتے ہیں۔ اس سے لطف اٹھانے کے لیے پورا پیراگراف ملاحظہ فرمایئے۔

''حق تو یہ ہے کہ اس کھاڑی نے ہماری محنت کش مزدوروں کی زندگی میں رومان پیدا کر دیا تھا اور ہمارے تصور میں ہلکی سی رنگ آمیزی ہو گئی تھی۔ اس خوبصورت نیلاہٹ کی مانند جو سفید براق ٹین کی تھالیوں میں دکھائی دیتی ہے۔''

تینوں بھائیوں کا انجام اس تشبیہ کی صداقت کا ضامن ہے۔ زندگی کے جہنم سے کسی کو کوئی مکتی نہیں ملتی۔ افسانے کے آخر میں جب ایک دن کھاڑی کے کنارے کھڑے ہو کر راجو سندر سے کہتا ہے۔ ''سندر تم نے دیکھا ہے وہ پانی کی لکیر کتنی آب و تاب سے چمکتی ہے۔ تو سندر کھانستے ہوئے دم لے کر کہتا ہے۔

''اس پانی کا بھول کر بھی خیال نہ کرنا راجو! جو تمھیں چمکتا ہوا پانی دکھائی دیتا ہے۔ وہ ریت کے چمکتے ہوئے لاکھوں ذرے ہیں اور اگر یہ نیلی نیلی خوبصورت کھاڑی سوکھ بھی جائے تو وہ پانی نہیں سوکھے گا اور ابد الآباد تک چمکتا چلا جائے گا۔

تو یہ تلاش سراب کی سی ہے۔ لیکن زندگی اتنی پر تلخ ہے کہ آدمی فریب کھانے پر مجبور ہے۔ اور وہ خود کو فریب دے جاتا ہے۔ لیکن زندگی کے دکھوں کا کوئی علاج نہیں۔ کوئی مکتی اور کوئی نجات نہیں۔ وہ جو دوسرے کنارے پر جا کر تحصیل دار بن گئے وہ بھی عام انسانیت کے لئے ایک پُر فریب ترغیب سے زیادہ کچھ نہیں۔ آدمی ترغیب کا شکار ہوتا ہے۔ فریب کھاتا ہے اور مدقوق ہو کر لوٹتا ہے۔ عام انسانیت کی یہی کہانی ہے۔ لاحاصلی ناکامی اور محرومی اس کا مقدر ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ زندگی میں کوئی رومان نہیں امید نہیں آرزو اور انبساط نہیں۔ ہے یقیناً ہے اور وہ ستارہ اسی کی علامت ہے۔ لیکن عام انسان کی مجموعی زندگی کا تجربہ تو یہی ہے کہ زندگی مختصر ہے۔ محنت و مشقت سے بھری ہوئی ہے اور دکھ کی طویل رات کی صبح وہی جیسی کٹی ہے جس کی طلوع میں نیا رنگ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔

⁂

○ ٹرمینس (آخری اسٹیشن)

جے رام جیسی کہانیوں میں اور اخیر چھوٹے موٹے کام کرتے تھک گیا ہے اور چاہتا ہے کہ زندگی کی آخری شام اپنے آبائی گاؤں میں اپنے رشتہ داروں کے بیچ گزارے۔ لیکن رشتہ داروں میں تو کوئی رہا ہی نہیں۔ شاید ایک دو بوڑھے ہوں جو اسے پہچان بھی نہ سکیں۔ اس کا گاؤں جیون ٹرمینس سے بہت آگے تھا۔ جیون —— یا بہتر طور پر جیون دوآب اس کا آخری اسٹیشن تھا۔ اور گاڑی اس کی طرف بے تحاشہ بھاگی جا رہی تھی۔ افسانہ نگار نے گاڑی کی اس رفتار کو بہت خوبصورت انداز سے بیان کیا ہے۔

"جس طرح بجھنے سے پہلے شعلے میں ایک لپک سی پیدا ہوتی ہے۔ اسی طرح گاڑی کی رفتار میں بھی ایک لپک سی پیدا ہو گئی تھی۔ دائیں اور بائیں شہابوں کے کھلے، ادھ پکے باجرے کی صورت ہل رہے تھے۔ اور اس وسیع و عریض آغوش کے اندر چھوٹے چھوٹے کیکر، بہت، آم جھاڑیاں جیسے چڑیاں گاڑی کے آخری چھکڑے کو پکڑنے کے لئے پیچھے کی طرف بھاگ رہی تھیں۔ دور کہیں چشوا اور مویشی کھیت میں پڑے ہوئے کنکروں کی مانند ایک بہت بڑے دائرے میں گھومتے دکھائی دیتے تھے۔"

گاڑی کی اس رفتار کا تعلق جے رام کی زندگی سے بھی پیدا ہو گیا تھا جو گاڑی میں کھڑکی کے پاس بیٹھا بے کلی سے جیون دوآب ٹرمینس کا انتظار کر رہا تھا۔ جے رام اداس تھا اور فضا میں اسے مغمومیت دکھائی دیتی تھی۔ چوٹیوں پر دھندلی سی دکھائی دینے والی برف کو دیکھ کر اس کی انگلیاں اس کے سفید بالوں میں جھنس جاتیں اور وہ سوچتا —— جس طرح گاڑی ایک لپک کے ساتھ اپنے مقام آخری کی طرف لپکا کی طرف بھاگی جا رہی ہے۔ شاید میں بھی اپنے مقام آخری کی طرف

لیے جا رہا ہوں۔ جے رام نے اپنے ماضی کی طرف جھانکا تو اپنے بے کیف پچاس برسوں میں ایک حیات افروز لمحہ نظر آیا۔ اس وقت جب کہ جے رام زندگی کی بیسویں خزاں دیکھ رہا تھا۔ کرتار پور سٹیشن کے پل پر ایک لڑکی اس کی طرف دیکھ کر مسکرائی اور کئی دن جے رام کی عقل محبت کے کوچے میں پڑی رہی۔

جس طرح بجھنے سے پہلے شعلے میں ایک لپک پیدا ہوتی ہے۔ یہ واقعہ بھی اسی طرح جے رام کو اچانک یاد آتا ہے۔ اور اس وقت بہت اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ جب جے رام سوچتا ہے کہ اس کے گاؤں میں تو اس کا کوئی نہیں۔ اور ماضی کی یادوں کے ٹمٹماتے دیے سب بجھ چکے ہیں۔ زندگی کے ٹرمینس پر اب وہ تنہا کھڑا ہے۔ اور گاڑی آگے جاتی نہیں کیا کرے کہاں جائے۔ انجام کار وہ دوسرے روز صبح ٹرمینس سے جو گاڑی واپس لوٹتی ہے اس میں چڑھ جاتا ہے۔ کرتار پور کے سٹیشن پر اترنے کے لئے۔ وہ جانتا ہے کہ وہ لڑکی بھی اب بوڑھی ہو چکی ہوگی۔ دادی نانی بن چکی ہوگی۔ لیکن اس بھری دنیا میں سوائے اس لڑکی کی یاد کے کوئی چیز ایسی نظر نہیں آتی جس کی طرف جے رام لوٹ سکے۔ شاید وہ اس لڑکی کی طرف واپس نہیں جا رہا بلکہ ان بیسیوں سٹیشنوں میں سے جن پر وہ اتر سکتا ہے شاید یہی کرتار پور کا سٹیشن ایسا ہے جس سے وہ مانوس ہے کیونکہ اس سے اس کی زندگی کی ایک خوشگوار یاد وابستہ ہے۔ چونکہ اس کے آبائی گاؤں میں شاید ہی کوئی ایسا رہ گیا ہو جو اسے پہچان سکے۔ لہٰذا وہ بھی نامانوس ہو گیا ہے۔ ایک جگہ کا خوشگوار تجربہ اور اس تجربے کی یاد ایک تنہا آدمی میں اس جگہ سے جو انسیت پیدا کرتی ہے اسی کے سبب ایک بے منزل مسافر کو بھی کوئی منزل نظر آنے لگتی ہے۔ ایک ایسی منزل جس کے لئے زندگی کے ٹرمینس سے ایک نئے سفر کا آغاز کیا جا سکتا ہے جو نفسیاتی طور پر ماضی اور جسمانی طور پر مستقبل کی طرف ہے۔

افسانہ کی اس تھیم کی پیشکش میں بیدی نے ریل گاڑی، سفر، ٹرمینس، سٹیشن سے نہایت ہی معنی خیز علامات سے کام لیا ہے۔ جو لفظی پیکروں کی صورت میں افسانہ کو رنگین تصویروں کا ایک نگار خانہ بنا دیتے ہیں۔ گاڑی کی رفتار اور کھڑکی سے دیکھے ہوئے مناظر کی مثالیں اوپر دی گئی ہیں۔ اسی کے ساتھ موسم سے جو علامات اور لفظی پیکر تراشتے ہیں وہ جے رام کی کہر آلود اور سیل زدہ پاش پاش زندگی کی کیسی معنوی تفسیر بنتی ہیں وہ ملاحظہ کیجئے۔

”سورج برساتی شام کے شوخ و شنگ رنگوں کے درمیان بادل کے ایک ٹکڑے میں

انجن ہوا پر پٹریوں کی آوازوں سے زمین کی طرف دیکھ رہا تھا۔ گرمی ہو رہی تھی اور جل رہی تھی۔ اس نے اندازہ کیا پانی زمین پر نہیں گرا تھا اور نہ زیادہ ہوا سا گیا تھا۔ اور کالی کی حرکت سے یوں دیکھنے پر یوں معلوم ہوتا تھا جیسے آسمان زمین کے ساتھ ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا ہے۔"

ٹرمنس چونکہ آخری اسٹیشن ہوتا ہے اس لئے وہاں حرکت اور ہما ہمی سے زیادہ سکون و سکوت طاری رہتا ہے۔ حرکت کے بالمقابل بیدی نے جمود اور ٹھہراؤ کو تاثر قائم کیا ہے۔ اس سے لئے انھیں نے مختلف علامتوں سے کام لیا ہے۔ مثلاً اسٹیشن کا یارڈ جہاں ڈوبی ہوئی نظر آتی تھی۔ "سائڈنگ میں بڑا سا کرین یک و تنہا بے کار و بے مصرف کھڑا دور سے یوں معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی مرغ بے تکے جوڑے کے لئے اس کے بال و پر نوچ لئے گئے ہوں۔ جنگلے کے قریب اندھے کنویں پر پتھر کا ایک ٹوٹا ہوا پتھر ہوا تھا۔ اور ایک لنگورا اپنی لمبی سی دم لٹکائے پتھر پر بیٹھا اندر سے کنویں میں اندھا جھانک رہا تھا۔ اس کے چھوٹے سے چہرے میں دو چھوٹی سی آنکھیں راکھ میں دبے ہوئے کوئلوں کی طرح نظر آتی تھیں۔ آگے چل کر بیدی پھر اس کنویں کا ذکر اس طرح کرتے ہیں۔ "جے رام معمول پھر اندھے کنویں کے پاس جا کھڑا ہوا اور اس کی تہہ میں لٹکے ہوئے تختے چیونٹیاں جنگلے سے پتے پتھر اور پانی و کیچڑ نکال لنگور اس وقت تک نہیں بھاگ گیا تھا۔ کرین کا ذکر افسانہ میں ایک بار اور بھی بیدی نے نہایت ہی بنی ہوئی تشبیہ کے ساتھ کیا ہے۔ دوسرے روز صبح جے رام جو اسٹیشن کی کھلی پیال پر سو گیا تھا جب جاگتا ہے تو دیکھتا ہے کہ دور کرین پتھروں کا دانہ دنکا چگ رہا تھا۔ اور اس کے ارد گرد مزدور یوں چمٹے ہوئے تھے جیسے مرغ کی ہڈی کے ارد گرد چیونٹیاں چمٹ جاتی ہیں۔

ٹرمنس کی پرسکون فضا کا مقابلہ بیدی جنکشن کی ہما ہمی
اور شور و غل سے کرتے ہیں۔

"جدھر سے جے رام آیا تھا۔ ادھر لائنوں کا ایک جال بچھا ہوا تھا۔ ایک بڑے جنکشن اسٹیشن پر کم از کم اتنی لائنیں تھیں جتنی جے رام کے جسم میں شریانیں اور وریدیں۔ اور وہاں سینکڑوں ہی خلاصی تھے۔ اور یارڈ مین تھے جو آتی جاتی گاڑیوں کے درمیان بے کھٹکے مطلب بے مطلب گھوما کرتے۔ کبھی کبھار کوئی انجن آنا فانا دندناتا ہوا شیڈ کے دوزخ سے سر اٹھاتا ہوا کسی کو چپیٹ میں لے لیتا۔ اور جے رام نے سوچا یہاں جنکشنوں میں کسی سوئی لائن پر کوئی بے کھٹکے مر گئے اور سو رہے۔"

جے رام اور اسٹیشن ماسٹر میں جو پجاما اور کھڑاویں پہنے ہوئے ہے بے تکلفی ہو جاتی ہے۔ اسٹیشن ماسٹر سے بات چیت میں جے رام کو اپنی لاحاصل زندگی کا دردناک احساس ہوتا ہے۔ خودداری اور محرومی کے احساس کی ترجمانی جے رام کی ان باتوں سے ہوتی ہے۔ ''کسی کے سامنے اپنی مونچھ نیچی نہیں ہونے دی۔ یہ اپنا دھرم نہیں۔ اور نہیں تو آج ایک پورے ضلع کا مجسٹریٹ ہوتا۔'' آگے چل کر وہ کہتا ہے۔ ''لادی کا بیل جب بھاگ کے گھوم پھر کر لادی کے پاس آجاتا ہوگا۔ بڑے منصف سے جب لڑائی ہوئی تو ریڈری چھوڑ کر وکیل کا منشی ہو گیا۔ یہ میرا آخری پیشہ ہے۔ اس سے پہلے بیس پیشے اختیار کر چکا ہوں۔''

''دراصل میں دنیا سے بہت اچاٹ ہوں۔ بابو رے بہت اچاٹ ہوں۔ اس لئے میں ادھر بھاگ آیا ہوں۔ میں نے بہت دولت برباد کی ہے لیکن کچھ بن نہیں سکا ہے۔ میری طبیعت میں ایسے مستقل نقص پیدا ہو گئے ہیں جنھیں میں کوشش کے باوجود ٹھیک نہیں کر سکا۔ ایک اور جگہ افسانہ نگار لکھتا ہے۔

''اسے (جے رام کو) اپنی دنیا اس بیل کی مانند دکھائی دینے لگی جو بڑے سے درخت پر چڑھتی ہے۔ بڑھتی ہے۔ لیکن پروا یا پچھوا کے پہلے ہی جھونکے پر سڑ جاتی ہے۔''

اسٹیشن ماسٹر ایک بہت ہی کڈھنگا معمولی آدمی ہے۔ لیکن اس نے جس طرح اپنی زندگی بنائی ہے اور پونجی جمع کی ہے اسے دیکھ کر جے رام کو اپنی بے بضاعتی کا احساس ہوتا ہے۔ اور اس سے حسد ہونے لگتا ہے۔ ایسی صورت میں آدمی اپنی زندگی بنانے کے لئے دور دراز کے سفر کے خطرات مول لیتا ہے۔ دوسرے روز جے رام ایک نوجوان کو جسے بمبئی کی کسی فلم کمپنی سے بلاوا آیا ہے ٹرین میں سوار ہوتے دیکھتا ہے۔ نوجوان جے رام سے دعا کرنے کو کہتا ہے لیکن جے رام کے منہ سے دعا کا ایک لفظ نہیں نکلتا۔ اس کی نگاہوں سے دہشت سی ٹپکنے لگتی ہے۔ اس نے جنگلہ پکڑنے کے لئے ہاتھ بڑھایا تو وہ کانپ رہا تھا۔ فلمی دنیا کے سہانے خوابوں اور دوسرے بہت سے پیشوں کو وہ بھگت چکا تھا۔ کامیابی سب کو نہیں ملتی اور ناکام ہونے پر زندگی کی رائگانی کا احساس بڑا جانگداز ثابت ہوتا ہے۔ جے رام بھی ٹرین میں کرتارپور کے لئے بیٹھ جاتا ہے۔ جہاں ایک لڑکی کی نگاہ آشنا نے اسے بھری دنیا میں تنہا کر دیا تھا۔ سب کچھ گنوایا کچھ بھی نہ پایا اور اب اسے محسوس ہوتا ہے کہ جس چیز کے پیچھے وہ بھاگ رہا تھا وہ تو سراب تھی اور اسے ضرورت تھی محبت کے

اس شخص جس کی جو زندگی کی اصلی پیاس کو بجھاتی ہے۔ ایک موہوم امید پر وہ اس سرچشمے کی طرف دوڑتا ہے۔

[illegible] کی طرف بیدی نے [illegible] کی توجہ [illegible] کی۔ بیدی نے [illegible] اس کی تحریروں میں اس افسانہ کو [illegible] اس کی [illegible] افسانے کی [illegible] طریقہ پر [illegible] ہے۔ [illegible] بیدی کا ایک اچھا افسانہ ہے جس میں [illegible] تخیلاتی رموز و علامتوں [illegible] سے [illegible] ہے۔

⁂

○ ناگفتہ

ڈوگرہ حوالدار کی سرکردگی میں فوجیوں کا ایک جتھہ ذیلی سڑک پہ واقع رنجیت پورہ گاؤں میں جوانوں کو فوج میں بھرتی کرانے کے لئے بیت کاتا آئے ہوئے تھے۔ یہ فطری بات ہے کہ علاقے کی جوان اور بوڑھی عورتیں بھرتی والوں سے سخت متنفر تھیں۔

جتھے کو بھرتی کرانے والے افسر کا انتظار تھا۔ لیکن سڑک پر دور تک اس کی موٹر نظر نہیں آتی تھی۔ رنجیت پور کا نمبردار جگو بھی جتھے کے ساتھ ہی تھا۔ ضلع سے بالواسطہ اس کے نام پروانہ آیا تھا۔ ایک سو چار آدمی اس نے پچھلی جنگ میں دئے تھے جن کی جاں بازی اور شہادت کا چرچا کسی شہر کے عجائب گھر میں پڑا تھا۔

مدرسے کے قریب پہنچتے ہی حوالدار نے خیمہ گاڑ دینے کا حکم دیا۔ نمبردار کے بیٹے کے اشارے پر مصلیے باسیوں نے جاروب کے بجائے کندھوں پر پڑی گاڑھے کی چادروں سے ہی زمین صاف کرنی شروع کی۔ سبز خون والے سفید سفید کیڑے اور گوکھرو کے تے چھوٹے چھوٹے کانٹے جو کہ جابجا بکھرے ہوئے تھے ایک طرف ہٹا دئے گئے۔ جب سب کچھ ہو چکا تو جتھے نے ہام گانا شروع کیا۔

باہر کھڑے رنگروٹ بھرتی ہو جا اوئے
ایتھے تے پانا ایں ٹٹیاں جتیاں
اوتھے ملن گے بوٹ بھرتی ہو جا اوئے

جانوروں نے رسے تڑائے، کوے اڑے، کتے بھونکے، منڈیروں پر اونچے نیچے بچے ہی بچے اور عورتیں ہی عورتیں دکھائی دینے لگیں۔ کچھ عورتیں اپنے بچوں کو لئے سڑک کے دو رویہ جا کھڑی ہوئیں۔ ہجوم کے وسط میں کنویں کی جگت کے سہارے اچارجن رکھو بھی اپنے بچے کو لئے

جا رہی تھی۔ اور جوانوں کے بڑے بڑے بوٹوں کا سیاہ پالش دمک رہا تھا۔ سورج کی شعاعیں پالش کے آئینوں میں سے منعکس ہو کر مولا سنگھ اور جمعہ (جمعہ دین) کی آنکھوں میں پہنچ رہی تھیں۔ جمعہ نے اپنے جوتوں کی طرف دیکھا جو پرانے ہو رہے تھے اور دریا کے کھیت میں سے ہو کر آتے ہوئے جن پر مٹی کی تہ جم گئی تھی۔

ایک طرف تو بوٹوں کی چمک نے دیہاتیوں کے ذہن کو مسحور کر رکھا تھا۔ پھر ”اڑتے شاہین، بندوق بھرتی ہو جاؤ“ نے ان کے تخیل کو مہمیز کیا۔ جمعہ نے اس کشمکش ہی میں چار دفعہ جسے (مولا سنگھ) کا منہ بند کر دیا تھا۔ اور مولا سنگھ کے ہاتھ بندوق لگنے پر وہ اسے جان سے مار سکتا تھا۔ جو اپنی بیوی کے عاشق سے بدلہ لے سکتا تھا۔ افسانہ نگار کیا دلچسپ بات لکھتا ہے۔ ”بچپن میں اماں سے چھپ کے بیر بہوٹیوں کا تیل نکالنے، اور مینڈکوں کا اچار ڈالنے کا جذبہ اس عمر میں اپنے مجسم جنون اور مار ڈالنے کے جنون تک پہنچ گیا تھا۔“

کچھ دیر کا ناچ ہونے کے بعد سب کھڑے ہو گئے۔ حوالدار نے جیو کو کچھ بولنے کا اشارہ کیا۔ اب جیو بھلا کہاں کا منتظر تھا۔ اس نے اپ شاپ کی۔ ایک بڑھیا کی طرف اشارہ کر کے کہا۔ ”اور پوچھو اس بے بے سے۔ کیا اسے ہر مہینے دس روپے کا منی آرڈر نہیں آتا۔“

ایک طرف بھرتی کرنے والوں کا یہ گوارا سا منظر ہے اور دوسری طرف کھٹ پٹ کھٹ پٹ کھٹ پٹ کی سی آوازیں آنے لگیں جیسے بہت سے پاؤں ایک ساتھ اٹھ کر زمین پر پڑ رہے ہوں۔ سپاہی حیاتے نے کنوئیں کی جگت پر چڑھ کر مغرب کی طرف دیکھا۔ جرنیلی سڑک پر دور تک کچھ نظر نہ آتا تھا۔ بھرتی افسر کی موٹر ہوتی تو کبھی کی رنگپور پہنچ جاتی۔ دور سڑک پر ایک نقطہ سا تھا جو پھیل رہا تھا۔ ڈھول باجے کی آواز نے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ جرنیلی پر پچھم کا نقطہ اچھا خاصا مستطیل ہو گیا تھا۔ کچھ دیر بعد سب لوگوں کے سامنے چار آدمی دکھائی دیے۔ ان کے پیچھے کچھ اور آدمی تھے۔ پندرہ بیس منٹ میں ایک پلٹن کی پلٹن نظر آنے لگی۔ اور سب لوگ کھڑے ہو کر اس کی آمد کا انتظار کرنے لگے۔

”لیفٹ رائٹ لیفٹ رائٹ لیفٹ رائٹ، کی آوازیں آنے لگیں۔ ایک ہلکی سی دھول رنگپور پر چھا چکی تھی۔ سپاہی گاؤں والوں کی طرف دیکھتے ہوئے جرنیلی پر سے گزرنے لگے۔ اس کے بعد خچر اور چھوٹی چھوٹی گاڑیاں آئیں۔ درمیان کہیں ایک بڑا سا اشتر ایک بڑے وزنی

چھکڑے کو کھینچ رہا تھا۔ چھکڑے کے پیچھے دو ڈھائی فرلانگ تک اور سپاہی تھے جن کے پاؤں تین ایک ساتھ اٹھتے تھے۔ ان کی چھاتیوں پر تمغے اور کندھوں پر نشان تھے۔ کہیں دھات کے بنے ہوئے ستارے اور تاج تھے۔ ''لیفٹ رائٹ لیفٹ رائٹ فوج چلتی گئی۔ نہ صرف قدم بلکہ سپاہیوں کے بازو بھی ایک ہی ساتھ اٹھ رہے تھے۔

پلٹن کے آدمی کسی دور علاقے کے دکھائی دیتے تھے۔ ان کا رنگ سیاہ تھا اور قد ٹھگنا۔ دکن میں کہیں بھرتی ہوئے تھے۔ عراق میں انھیں دو برس رکھ کر پنجاب میں تبدیل کیا گیا تھا۔ اور اب انھیں کبھی پشاور، کبھی سیال کوٹ، کبھی لاہور یا جہلم بھیج دیتے اور وہ ہمیشہ کبھی گاڑی میں اور کبھی پیدل کسی نامعلوم جگہ کی طرف پابہ سفر رہتے۔

یہ مارچ کرتی ہوئی پلٹن صرف چند منٹوں کے لئے ہماری نظروں کے سامنے رہتی ہے۔ لیکن اس کی دربدری اور چلنا چلنا مدام چلنا کا جو نقشہ طنز کے شائبے کے بغیر بیدی نے پیش کیا ہے۔ اس سے ایک طرف تو پلٹن کی قابل رحم حالت پر ترس آتا ہے۔ اور دوسری طرف بھرتی کرنے والے جتھے کی گل بانگ کی پول کھل جاتی ہے۔ جمعدار جوتوں کی سحر آفرینی یہاں ماند پڑ جاتی ہے۔ انھیں پہن کر مارچ کرتے رہنا زینت بے یار حمت ہے۔ کچھ بھی کہے بغیر افسانہ نگار نے جنگ پرستی کے بدصورت چہرے کو بے نقاب کر دیا ہے۔

لیکن افسانہ کا عروجی نقطہ ابھی باقی ہے۔ اسے افسانہ نگار کے لفظوں ہی میں سنئے۔

''پلٹن کا آخری حصہ رنگ پورے گذر رہا تھا۔ آخری چند قطاروں میں ایک سپاہی نے اپنے ساتھی کے ساتھ سرگوشی کی اور اپنے جمعدار کی نگاہ سے بچتے ہوئے باہر نکل آیا۔ وہ دبلا پتلا سا آدمی تھا۔ اس کے جسم کے کنگرے منہدم ہو رہے تھے۔ قطار سے باہر نکل کر اس نے اپنی چندھی آنکھوں سے کنویں کی منڈیر کی طرف دیکھا جہاں اچار جن رکھو اپنا بچہ لئے کھڑی تھی۔ رکھو کے قریب پہنچ کر سپاہی بولا۔ ''اماں! کیا تم مجھے اپنا للا دے سکوگی'' رکھو گھبرائی۔ اس نے چاروں طرف دیکھا۔

''صرف ایک منٹ کے لئے اماں!'' سپاہی نے گڑگڑا کر کہا۔ ''صرف ایک منٹ کے لئے۔''

عورت نے نرم اور گداز بچہ سپاہی کے کانپتے ہوئے ہاتھوں میں دے دیا۔ سپاہی نے

ایک پل کے لئے بچے کو اچھی طرح گھورا اس کی معتدل حرارت محسوس کیا اسے بے تحاشہ چھاتی سے بھینچ دیا اور گرتا پڑتا سپاہیوں میں شامل ہونے کے لئے دوڑنے لگا۔''

یہ پورا افسانہ جنگ بازی، جنگ پرستی اور جنگو ازم کے خلاف ایک زبردست احتجاج ہے۔ جنگ اور جنگ کی پوری مشینری جس طرح آدمی کو ذہنی بونا اور غیر انسانی بناتی ہے کہ آدمی برسوں تک اپنے بچوں کے لمس کو ترس جائے اور جب بچہ دیکھے تو اس طرح اس کی طرف لپکے جس طرح ایک پیاسا پانی کو دیکھ کر اس کی طرف لپکتا ہے۔ اتنے غیر متوقع انداز میں اور ایسی بے ساختگی کے ساتھ افسانہ میں بیان ہوا ہے کہ قاری کو دھچکا لگتا ہے اور وہ چونک جاتا ہے۔ افسانہ کا آغاز اس انجام کی طرف کسی بھی صورت نہ تو اشارہ کرتا ہے نہ توقع پیدا کرتا ہے۔ افسانے کے دو ٹکڑے ہیں جو نہایت صفائی سے کاٹے گئے ہیں۔ بھرتی کرنے والے اور مارچ کرنے والے فوجیوں میں سوائے اس کے کہ فوجی ہیں کوئی چیز مشترک نہیں۔ دونوں کا ایک ہی جگہ سے گذرنا بھی محض اتفاق ہے۔ جتھہ اور پلٹن آپس میں کچھ نہیں کرتے۔ بات تک نہیں کرتے۔ لیکن ایک مرد فوجی کا اپنی پلٹن سے لمحہ بھر کے لئے الگ ہو کر بچے کو گود میں لینا اور اسے بھینچنا اور پیار کرنا اس آدمی کے لئے جو فوج میں لیفٹ رائٹ کیا کرتا ہے، جس کے سینہ پر تمغے لگے ہوئے ہیں اور جوتے چمکدار ہیں فوج کی ظاہری چمک دمک اور ٹھاٹھوں کا ایسا پردہ چاک کرتا ہے کہ جو بہادری، چمک دمک اور ہیرو ازم جنگ پرست قومیں بتانا چاہتی ہیں وہ انسان کے خون سے نرم و نازک جذبات کی قیمت پر ہوتے ہیں اس کی پول کھل جاتی ہے۔ اس لئے تشدد اور سادیت بھلے انسان کی فطرت میں رہے ہوں۔ لیکن جنگ کرنا اس کی فطرت کا میلان نہیں۔ میلان تو بیوی بچوں کے ساتھ خوش و خرم اور آسودہ و سرمست جیون گذارنا ہے۔ لڑائیاں تو ملک اور قومیں اور ان کے حکمراں اور سیاست دان کرتے ہیں۔ ہتھیاروں کی نمائش بے شک قومی طاقت کا مظاہرہ ہے لیکن یہی انسان کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے۔

''ناگفتہ'' بیدی کا بہت ہی کم معروف افسانہ ہے۔ بہت مختصر بھی ہے لیکن گہری معنویت کا حامل اور قابل تعریف فنکارانہ سوجھ بوجھ اور اشاریت سے لکھا گیا ہے۔

❖

محبت اور نفرت

○ زین العابدین

''زین العابدین'' یعنی عابدوں کی زینت کا نام بڑا طمطراق والا ہے۔ لیکن ستم ظریفی دیکھئے کہ اس نام والا آدمی ایک بدصورت نوجوان ہے جسے چوری چکاری کی عادت ہے۔ واحد متکلم کی زین العابدین یا زینو سے ملاقات ایک اسپتال میں ہوتی ہے۔ یہاں غالباً چوری کے الزام میں پولیس کے ہاتھوں خوب پٹنے کے بعد وہ علاج کے لئے داخل کیا گیا تھا۔ اس کا چہرہ خاک اور دھول میں اٹا پڑا تھا۔ منہ سے خون بہہ رہا تھا اور اس کی جیب میں دو دانت تھے جو ٹوٹ گئے تھے۔ زینو ان دو دانتوں کا ہرجانہ سرکار سے وصول کرنا چاہتا تھا۔ واحد متکلم کو زینو پر رحم آتا ہے۔ اور وہ اسے اپنے ساتھ اس کوٹھری میں لے آتا ہے جسے اس میں رہنے والوں نے ''دارالاماں'' کا پر بلاغت نام دے رکھا ہے۔ دارالاماں میں تین چار آدمی رہتے تھے، جو مجرد اور ملازمت پیشہ تھے۔ ظاہر ہے زینو میں کوئی ایسی بات نہیں تھی کہ اس سے محبت کی جائے۔ نہ صورت شکل نہ آداب اطوار۔ پھر اسی کوٹھری میں آئے دن کی زینو کی چوریوں سے سب کا ناک میں دم تھا۔ اس کے باوجود دارالاماں کے رہنے والوں کو اس سے انسیت پیدا ہو گئی تھی۔

افسانہ میں جذباتیت کا بہت ذکر ہے۔ واحد متکلم کہتا ہے۔ ''کیا مجھ سے زیادہ جذباتی آدمی بھی کوئی ہوگا ——'' ایک اور موقعہ پر وہ کہتا ہے۔ ''حقیقت میں زینو کا کوئی خاص نام نہ تھا۔ محض اس لئے کہ سب اس سے وافر محبت کرتے تھے —— محبت جو نفرت کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ جس میں جذبات کو دخل ہے۔ ادراک کو نہیں'' ایک اور جگہ وہ سوچتا ہے۔ ''زینو جو بالکل بے یار و مددگار تھا۔ اس کی بے کسی کا احساس کرتے ہوئے یا دوسرے لفظوں میں اپنے جذبات سے

مغلوب ہو کر میں نے اسے اپنے پاس بلا لیا۔ لیکن اس نے آتے ہی ہزاروں مصیبتوں میں مجھے مبتلا کر دیا۔ بارہا میں سوچتا ہوں میں نے کیا برا کیا جو ایک بازاری کتے کی طرح اور اس ایک کیڑے کی طرح بے قیمت انسان کو قعر ذلت سے اٹھایا اور اپنی کوٹھری میں لے آیا۔ اسے شریف زادوں کا ہمراز بنا دیا پھر میرا ذہن خود ہی جواب دیتا ہے۔ تمہارا ہی تو سب قصور ہے کہ تم نے ایک کیڑے کو آستین میں رکھا۔ کیڑے کی تو جبلت گندگی ہے۔"

زینو سے کتا، کیڑا، گندگی کے الفاظ کے استعمال میں عقل سے زیادہ جذبات کا دخل ہے۔ عقل تو یہ بات سمجھاتی ہے کہ آخر زین العابدین بھی انسان ہے۔ بچپن سے افلاس اور محرومی نے جب اسے چوری کی عادت پڑی ہے۔ اسی لئے وہ کوٹھری میں سے کبھی کبھی چونی، کبھی جوتے، کبھی گھڑی یا کبھی شیشہ چرا لیتا ہے۔ عورتوں کو اپنی طرف مائل کرنے کے لئے وہ یہ سب چیزیں لا کر ان کے آگے رکھ دیتا ہے۔ عقل سے سوچئے تو جو دنیا خدا نے بنائی ہے اس میں ایمان، شرافت، دیانت اور چوری سب اضافی بن جاتے ہیں۔ لہٰذا عقل کے مطابق آدمی جیسا بھی ہے وہ اپنی فطرت میں جذباتی جانور ہی رہتا ہے — چنانچہ زینو کو پھر زندگی دینے کے متعلق واحد متکلم سوچتا ہے۔ "پھر خیال پیدا ہوا اس نیک کام کے کرنے میں جذبات نے تمہیں کتنا ورغلایا ہوگا۔ جسے تم روحانی حظ کہتے ہو، اس تھوڑے سے حظ کی تمہیں قیمت دینا ہوگی۔ جذبات —— جذبات ہمیشہ آدمی کو خرد سے مہنگے پڑتے ہیں۔ لیکن اگر کوئی میرے بہت ہی قریب ہو کر پوچھے کہ تم دیرپا خرد کو پسند کرو گے، یا وقتی جذبات کو؟ میں بلا تامل کہوں گا۔ جذبات کو!"

اس معنی میں افسانہ انسان کے جذباتی رویوں کا مطالعہ بنتا ہے۔ لیکن بہت ہی سفاک اور بے رحم مطالعہ! آدمی اگر رحم اور ہمدردی کے جذبات سے مغلوب ہو سکتا ہے تو غصے اور تشدد کے جذبات اسے بے رحم بھی بنا سکتے ہیں۔ گویا زینو اپنی ذات میں اپنے سماجی مقام میں رہتا ہے۔ وہی سڑک کا کتا اور گندگی کا کیڑا، اور واحد متکلم کی طرف سے جو کچھ اس کے متعلق کیا جاتا ہے وہ خود کے جذبات کی تسکین کے لئے ہوتا ہے۔ اس کی طرف کریم النفسی سے روحانی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ اور جب اس کی حرکتوں سے آدمی تھک جاتا ہے، مایوس ہو جاتا ہے تو غصہ میں اس کے ساتھ جانوروں کا سلوک کرتا ہے۔ کتے کے ساتھ زینو کی مشابہت اپنا رنگ اس وقت لاتی ہے جب آخر میں واحد متکلم زینو کو پیٹتا ہے۔

"اسی وقت میں نے زینو کو سیڑھیوں میں سے دھکا دیا۔ وہ دو چار سیڑھیوں پر سے لڑھکتا ہوا آخری سیڑھی پر جا رکا۔ اس کے منہ سے خون بہنے لگا۔ یوں دکھائی دیتا تھا۔ جیسے اس کا کوئی دانت ٹوٹ گیا ہو۔ تھوڑی دیر بعد زینو اٹھا اور پیچھے کی طرف دیکھنے لگا۔ گویا اسے کسی بات پر یقین نہ آتا ہو۔ جب وہ پچھواڑے جا کر میری جانب دیکھنے کے لئے رکا تو اس خوف سے کہ کہیں وہ اپنی مثل بیوائی سے مجھ پر فتح یاب نہ ہو جائے میں نے دیوار کے قریب سے ایک اینٹ اٹھائی اور زینو کی ٹانگ پر دے ماری۔ زینو کی چیخ ریستوراں تک سنائی دی اور وہ ہانپتا ہوا بیٹھ گیا۔ میں نے ایک اور اینٹ پھینکی۔ زینو لنگڑاتا ہوا اٹھا اور اسی حالت میں رینگتا ہوا آہستہ آہستہ شام کے بے منجمد اندھیرے میں کہیں غائب ہو گیا۔

ایسی ہی بے مثال واقعہ نگاری میں بیدی کی فنکاری کے جوہر کھلتے ہیں۔ زینو ہمیشہ کی طرح سزا کا مستوجب ہے اور آج بھی اسے سزا مل رہی ہے۔ واحد متکلم کو غصے نے اندھا کر دیا ہے۔ وہ دیکھ نہیں پا رہا کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ لیکن جو کر رہا ہے وہ مخلص دل سے کر رہا ہے۔ وہ آدمی سے آدمی کے رشتہ کو انسان اور حیوان کے رشتہ میں بدل رہا ہے۔ گویا انسان کے جذباتی رشتوں کی دنیا فطرت ہی کی مانند نا قابل پیش بینی اور شدید عناصر کی دنیا ہے۔ جذبات کی دنیا میں آدمی کتنا عظیم اور کتنا اسفل ہے۔

افسانہ کا ایک تاثر زندگی کے جبر کا احساس ہے واحد متکلم کی کریم النفسی کام نہیں کرتی کیونکہ زینو اپنی بد عادتوں کو چھوڑ نہیں سکتا۔ اس کی بد عادتیں بیزار کن ہیں لیکن مار کھا کر اینٹوں کی ضرب سے کتے کی طرح چیخ کر وہ جس طرح گھر سے باہر نکلتا ہے اسے دیکھ کر ہم ششدر رہ جاتے ہیں۔ انسان کی یہ زبونی دیکھی نہیں جاتی۔ ہمیں نہ تو واحد متکلم پر غصہ آتا ہے نہ زینو سے ہمدردی ہوتی ہے۔ ایک کا غصہ فطری ہے گو بے قابو ہے اور دوسرے کی سزا جائز ہے گو بے رحمانہ ہے۔ گویا سبھی زندگی کے اپنے جذبات اور اپنی جبلتوں کے جبر کے شکار ہیں۔ ان گتھیوں کو عقل وخرد ہی سے سلجھایا جا سکتا ہے۔ عقل دل کی پاسبانی کرے اور منہ زور جذبات کو لگام دے۔ چنانچہ زینو کو نکال دیا جاتا ہے۔ جس سے دارالامان دارالقرار بن جاتا ہے بلکہ خلد بریں۔ کیونکہ زینو کے ہونے سے سب لوگوں کے بیچ رشتے قائم تھے جو جذبات کے سرچشمے تھے۔ رشتے نہیں تو جذبات بھی نہیں۔ نہ محبت ہے نہ ہمدردی نہ غم نہ جلاپا، نہ نفرت نہ غصہ، واحد متکلم تو کہہ چکا ہے کہ کیا تم

دیرپا خرد کو پسند کرو گے یا وقتی جذبات کو تو میں بلا تامل کہوں گا — جذبات۔ دارا اور زینو کے چلے جانے کے بعد ان کے درمیان سے جذبات کی حرارت غائب ہو گئی ہے۔ اب زینو نہیں تو اس کی نازیبا حرکتوں پر کڑھنا بھی نہیں۔ گالی گلوچ اور مار پیٹ بھی نہیں۔ وہ محبت بھی نہیں جو نفرت کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ اب یہ عالم ہے کہ جب ہم شام کو سوٹ پہن کر دارالاماں سے نکلتے ہیں تو ہم کتنے مہذب انسان دکھائی دیتے ہیں۔ آخر والدین نے ہمیں تربیت دی ہے۔ ہم مفلر کو گلے میں اور موزوں کو پاؤں میں خوب کھینچتے ہیں تاکہ سردی لگ جانے کا خدشہ نہ رہے۔ اور جب کوئی پاس سے جاتی ہوئی لڑکی ہماری طرف دیکھتی ہے تو ہم فوراً ٹائی کی گرہ کو درست کرنے لگتے ہیں۔

لڑکی کو دیکھ کر کوئی دوسرے جذبات پیدا نہیں ہوتے۔ صرف ٹائی کی گرہ کا خیال آتا ہے۔ ڈر ہے تو سردی لگ جانے کا۔ ہنستے ہیں تو مہذب انداز سے۔ گویا زندگی ذات اور ذاتی حجرے تک محدود ہو گئی ہے۔ اس زندگی میں کوئی سوز و ساز نہیں، درد و داغ نہیں، خلش نہیں، رنج نہیں، الجھن نہیں، یہ دارالقرار یا خلد بریں انسانوں کا مسکن نہیں، یہ قرار جھوٹا ہے۔ اور شرافت محض دکھاوا ہے۔ زینو کے ہونے سے محبت و نفرت کے جن جذبات کا اظہار ہوتا تھا وہ سچے تھے۔ غیر مہذب، غیر شائستہ اور کھردرے تھے۔ لیکن ان میں حرارت تھی، سچائی تھی، زندگی تھی۔ جس کو ہو جان و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں۔ عقل کا تو اصول یہ ہے کہ جذباتی الجھنوں میں پھنسا نہ جائے۔ لہٰذا دارالقرار یا خلد بریں وہی مقام ہے جہاں حسن و عشق کی آویزش نہ ہو جذباتی تصادمات نہ ہوں۔ لیکن عقل کے آموختہ کے باوصف انسان جذباتی الجھنوں میں پھنستا رہتا ہے۔ یوں بھی جذبے سے عاری آدمی بے حس پتھر کا بت ہے۔ اور جذبات کی اپنی جدلیات ہے۔ آگ اور لگاؤ، نفرت اور محبت ایک ہی سکہ کے دو رخ بن جاتے ہیں۔ سرپرستی سرزنش کا روپ اختیار کرتی ہے۔ اور جو خلش دل ہے وہی راحت جان بھی ہے۔ زینو کے ہونے سے دارالاماں کے تجرد پسند ملازمت پیشہ لوگوں کے حقیقی اور فطری جذبات حرکت میں آئے تھے۔ اب جذبات کا یہ کارخانہ سرد ہے۔ ان کی جگہ شریفانہ اطوار نے لے لی ہے جو محض دکھاوا ہے۔ زینو ان کی زندگی میں داخل تھا اور اسی معنی میں داخل تھا جس معنی میں حقیقی جذبات کا کوئی بھی محرک اور معروض — معشوقہ، بیوی، بچے، بھائی بہن، ماں باپ دوست احباب ہوتے ہیں۔ زندگی کے جھمیلے انہی رشتوں سے عبارت ہیں اور جب آدمی ان جھمیلوں سے دامن بچاتا ہے تو مفلر اور موزوں میں لپٹی ہوئی پرسکون اور محتاط

زندگی گذارتا ہے جو خود زندگی سے ڈرتی ہے۔ اس میں وہ حوصلہ نہیں رہتا جو سرد و گرم زمانہ کو چکھنے، جذبات کے تیز و تند دھاروں میں ڈوبنے اور تیرنے، زندگی کا چیلنج قبول کرنے، اور اس کا بوجھ اٹھانے سے بیدار ہوتا ہے۔ حقیقی سچا اور کھرا آدمی ہمیشہ زندگی کی الم ناکیوں اور ہولناکیوں کی زد میں ہوتا ہے۔ اور ان کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ زندگی اپنی فطرت ہی میں ناقابل پیش بینی اور غیر یقینی ہے۔ نتائج ہماری نیتوں اور ارادوں کے پابند نہیں۔ حالات واقعات افراد اور اشیا پر ہمیں کوئی اختیار نہیں۔ زندگی اس وقت تو بہت ہی سفاک ہو جاتی ہے جب ہمارے نیک ارادوں کے باوجود نتائج ہمارے مقصد کے مطابق نہیں ہوتے۔ وہ جس کے ساتھ انسانی سلوک ہمارا مقصد ہوتا ہے اسی کے ساتھ ہم حیوانی سلوک کرنے لگتے ہیں۔

اس نظر سے دیکھا جائے تو پورا افسانہ انسانی صورت حال کا المیہ بن جاتا ہے۔ اس آدمی کا المیہ جو عقل کی روشنی اور جذبات کے اندھیرے میں جینے پر مجبور ہے۔ ایک کے نفع میں دوسرے کا زیاں ہے۔ اس لئے کوئی متبادل طرز عمل دستیاب نہیں۔ تجرد یا تاہل، سنیاس یا سنسار دو قطبین ہی رہتے ہیں۔ بلیسلے کے الفاظ میں آدمی کا المیہ یہ ہے کہ وہ بوزینہ کی اولاد ہونے کے باوجود فرشتہ بننا چاہتا ہے۔ اس کا خمیر ہی ایسی مٹی سے بنا ہے کہ حیوانیت اور انسانیت ہمیشہ اس میں دست و گریباں رہتی ہے۔ یہ صورت حال اخلاقیات سے ماوراء مابعد الطبیعاتی بن جاتی ہے۔ افسانہ میں واحد متکلم ایک جگہ کہتا ہے۔ ''جب یہ دیکھتا ہوں کہ ہمارا ایک معبود ہے جو سب کچھ دیکھتا ہے لیکن خاموش رہتا ہے۔'' افسانہ نگار عقل و جذبہ کے توازن اور کردار کے ارتباط و ہم آہنگی کے آئیڈیل کا انکار نہیں کرتا نہ ہی اس کے حصول سے مایوس نظر آتا ہے۔ بیدی تو صورت حال کو ایک ڈائلیما کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ اور ڈائلیما کی پیشکش کے لئے IRONY کا استعمال کرتے ہیں۔ اسی لئے پورا افسانہ طربیہ ہے اور اس مخصوص ظرافت کا حامل جو زندگی کی المناک سچائیوں کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے۔

اس افسانہ میں المناک سچائی زین العابدین کا وجود ہے۔ وہ جو عابدوں کی زینت ہے ننگ انسانیت ہے۔ اس کا وجود اپنے خالق پر جو سب کچھ دیکھتا ہے بے پناہ طنز ہے۔ کیا چیتھڑے حال زندگی ہے اس کی اور کیسا رگیدا جاتا ہے۔ وہ حوادث روزگار کی ٹھوکروں میں یوں بھی نہیں کہ دنیا اس کے لئے نامہربان ہے۔ اسے واحد متکلم جیسے لوگ مل جاتے ہیں جو اس سے

واقعی اچھا سلوک کرنا چاہتے ہیں جو ہے اس کی وجہ وہ ماحول ہے جس میں وہ [illegible] سے پیدا ہوا ہے الفت سے آدمی کو حاصل ہوتا ہے۔ لیکن خود غرضی اس کی صفت ہے۔ ہم دونوں ہاتھ اٹھاتے بچتے ہی تاہم [illegible] ہوتے ہیں۔ اس کے ذہن کو مرتعش اس سے [illegible] ہوتا ہے۔ یہ صفت اس کی سرشت میں ہے جو چوری سے [illegible] رہتی۔ چوری اس کی تخلیق کی ہے جس نے اس عورت کو جب اس کی بچپن کی خواہش ہوں تھی اب وہ اس قدر رنج ہوتی ہے کہ فطرت مجبور ہوتی ہے جس کے نتیجے میں وہ ہر طرف کا جاتا ہے۔ پہلے وہ اس سے مارتی ہے۔ پھر کھڑکی والے اور آخر میں واحد متکلم اس کا مرتبہ ہے۔ ہم پوری طرح واقف ہے۔ اس ماحول کے کردار [illegible] ہے۔ یہیں زندگی ہے چوری اسی ہے کہ وہ خون کے آنسو رلاتی ہے۔ لیکن محرومی سے شخص جیسا افسانہ طرح آج تک میں لکھا گیا ہے۔

نوجوانی کے دنوں میں جب میں پہلی بار بیدی سے ملا تھا میں ملاقات ہوئی وہ آتی بہ مشکل [illegible] کے جلسے میں آئے تھے۔ تو میں نے ان سے پوچھا تھا کہ "پہلے افسانے زین العابدین میں وہ کیا کہنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ اس وقت میں افسانے کی معنویت سمجھ نہیں پایا تھا۔ انھوں نے جو جواب دیا وہ میرے سوال کا جواب تو نہیں تھا لیکن بات چونکانے والی تھی جو اس وقت تو مجھے نہیں پوری طرح اب سمجھ میں آتی ہے۔ بیدی نے کہا "زین العابدین جب میں نے ختم کیا تو ایک چور کی طرح چھوٹ چھوٹ کر رو رہا تھا۔" اب میں سوچتا ہوں کہ وہ کیوں رو رہے تھے۔ اس کے کیا افسانے میں رو نہیں سکتے تھے۔ کیونکہ ایسا کرتے تو افسانہ رقت انگیز ہو جاتا جو فن کا خاتمہ ہے۔ اس خود ضبطی کا تہذیب فن کا تقاضا کرتا ہے۔ جو بیدی کا طرہ ہے۔ ایسا طریقہ جس کے دائرے میں ایسا جایا جاتا ہے۔ وہ ایسے جو فنکار کو خون کے آنسو رلاتا ہے۔ یہی پاس کا موں ادب ہے ورنہ کتنے آنسو ہیں جو پلک تک آتے ہیں لیکن صفحہ قرطاس پر ٹپکتے نہیں۔

فرض کیجیے زینو ایک قبول صورت، خوش اخلاق اور خدمت گزار لڑکا ہوتا۔ ظاہر ہے اس صورت میں زندگی ہموار اور خوش گوار ہوتی۔ آدمی اس کے لیے اچھے ہی جذبات محسوس کرتا۔ اس وقت آدمی کا وہی روپ سامنے آتا جو نیک اچھا اور خوش خصال ہے۔ لیکن آدمی نیکی اور بدی کا مجموعہ ہے وہ رحم دل ہے تو سفاک بھی بن سکتا ہے۔ آدمی کے پورے روپ کو سامنے لانے کے

لئے ایک ایسے کردار کی ضرورت ہوتی ہے جو اس کے لئے آزمائش ہو۔ گویا زینو خاندان کا وہ آوارہ اور آزاد لڑکا ہے جو عزیز بھی ہے اور عذاب بھی۔ وہ ایک ایسا جالا ہے جسے نہ نکال سکتے ہیں نہ رکھ سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ رشتہ الفت کا بھی ہے اور دکھ کا بھی، محبت کا بھی اور نفرت کا بھی، جذباتی رشتوں کی مصیبت ہی یہ ہے کہ ان سے جو مسائل پیدا ہوتے ہیں ان کا کوئی آسان حل نہیں ہوتا۔ جہاں بھی آدمی کا جذباتی رشتہ قائم ہوا ——— عورت سے، اولاد سے، دوستوں، نوکروں اور جانوروں سے، تو زندگی رنج و راحت کے ملے جلے رنگوں کا تصویر خانہ بن جاتی ہے۔ زندگی کو پھولوں کی سیج بنانے کی ایسی کوشش کہ کوئی خلش، درد یا الجھن نہ رہے، محض تخیل ہی رہتی ہے۔ دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں آدمی کا مقدر ہے۔

❖ ❖

معاون اور میں

جب ہم کہتے ہیں کہ افسانہ بنیادی طور پر انسانی تعلقات کا بیان ہے، تو تنقید کے ایسے تجریدی بیانات اس تنوع کی نشاندہی کرنے سے قاصر رہتے ہیں جس سے ایک بڑے افسانہ نگار کی تخلیقی قوت، رنگا رنگ تصویروں کا نگار خانہ بنتی ہے۔ ذہن فطری طور پر عورت اور مرد کے تعلقات کی طرف راغب ہوتا ہے۔ جو انسانی تعلقات کا سرچشمہ ہے اور نگاہوں کے سامنے جنسی اور نفسیاتی افسانوں کے اوراق پھڑپھڑانے لگتے ہیں۔ یہ گمان بھی ہونے لگتا ہے کہ تمام افسانے ایک تھیم کے Variations ہیں۔ جس سے تکرار اور یک آہنگی کا خوف بھی پیدا ہوتا ہے۔ جب افسانہ نگار کسی خاص فلسفۂ حیات کی تمثیل کے طور پر افسانے لکھتا ہے تو افسانوں میں یک رنگی کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ مثلاً لارنس کے افسانے اور ناول جنس کے دائرہ ہی میں حرکت کرتے ہیں۔ اور سب ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس سے لارنس کی عظمت میں کمی نہیں آتی لیکن اس کے حدود کا اندازہ ہوتا ہے۔

اس معاملہ میں بیدی کا تنوع ان کی انفرادیت کا ضامن ہے۔ ان کے افسانوں کا range بہت وسیع ہے۔ انسانی تعلقات کو انھوں نے مختلف سطحوں پر دیکھا ہے۔ جنس کے دائرے میں رہ کر بھی اور جنس کے دائرے کے باہر بھی۔ وہ دو افراد کے بیچ ایک رشتہ قائم کرکے اس رشتہ سے پیدا شدہ تناؤ کے مطالعے سے بڑی ڈرامائی صورت حال پیدا کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال ''معاون اور میں'' ہے۔ یہاں رشتہ مالک اور نوکر کا ہے۔ ایک چھچھور رسالہ کا مدیر جو خود ایک چھچھور شخصیت کا مالک ہے، ایک نہایت ہی ہونہار لیکن مفلوک الحال نوجوان جو دق کا مریض ہے اور جس کی جوانی ننگ پیری ہے کو بطور معاون کے ملازم رکھتا ہے۔ اس کی محنت سے رسالہ چل نکلتا ہے۔ لیکن مالک کا احساس کمتری، اس کا یہ خوف کہ اس کا معاون اسے چھوڑ کر کہیں اور نہ چلا جائے یا خود

نئی نوکری اور رسالہ نکالنے سے یعنی احساس کمتری کے ساتھ ملا ہوا عدم تحفظ کا خوف۔ معاون کی طرف اس کے رویے کو ایک Bully کا رویہ بناتا ہے۔ یعنی اس آدمی کا رویہ جو جانتا ہے کہ وہ کمزور ہے لیکن اس کمزوری کو چھپانے کے لئے وہ اپنے مالک ہونے کے Privilege کا فائدہ اٹھاتا ہے۔ تعریف اور قدردانی کے بجائے طنز اور بار بار یاد دلانا کہ اسے معاون کی ضرورت نہیں۔ اس کردار سے اس پہلو سامنے آتا ہے کہ مالک ہونے کی نفسیات دوسری انسانی خوبیوں کے فقدان کی تلافی کے لئے کافی ہے۔ اس کا معاون پتامبر قابل تو ہے ہی لیکن ساتھ ہی بڑا خوددار آدمی ہے۔ مدیر کے رویے سے وہ کبیدہ خاطر ہوتا ہے۔ لیکن ایک غریب کنبہ کا بار اس کے کندھوں پر ہے۔ اور اسے ملازمت کی ضرورت ہے۔ جب تک مدیر کا رویہ اس کی ذات کو نہیں چھوتا وہ سب کچھ برداشت کرتا ہے لیکن جب مدیر اسے اپنے گھر کے لئے بازار سے سبزی لانے کو کہتا ہے تو اب معاون کا رشتہ نوکر کے رشتے میں بدل جاتا ہے اور اسے اس کی خودداری برداشت نہیں کرتی اور وہ ملازمت چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ یہاں نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ مدیر کو معاون کی اور نوجوان کو ملازمت کی ضرورت ہے۔ اس لئے تنخواہ کے عوض اسے کام کرنا منظور ہے غلامی کرنا نہیں۔ اور مالک اور ملازم کا رشتہ آقا اور غلام کا رشتہ نہیں ہے۔ کیونکہ اول الذکر رشتہ میں آدمی ملازمت چھوڑنے میں آزاد ہوتا ہے۔ اور یہی آزادی اس کی شخصیت کی پاسداری کرتی ہے۔ خودداری کا مطلب ہی ہے اپنی ذات کا احساس۔ اور غلام کا تو جسم ہی نہیں ذہن بھی خریدا جاتا ہے۔ آقا کا ارادہ غلام کا ارادہ بن جاتا ہے۔ آدمی کے پاس اپنی قوت ارادی نہ ہو، شعور ذات نہ ہو، خودداری نہ ہو تو گویا اندر کی ہر طاقت سے خالی ہے۔ اور اس کے پاس صرف ایک جسم ہے اور زندگی صرف جسم ہی کو گھسیٹتے رہنے کا نام بن جاتی ہے۔ اور پتامبر کا تو جسم بھی بہت کمزور ہے۔ وہ تو مدقوق ہے اور کھانستا رہتا ہے۔ لیکن یہاں یہ نکتہ بھی ابھرتا ہے کہ وہ نظام حیات جو آدمی کو اتنا مجبور کردے کہ وہ اپنا ذہن، اپنی ذات اور اپنی روح تک کو نہ بچا سکے۔ اور اس کے پاس سوائے اپنے جسم کے جسے دوسرے لوگ استعمال کرتے رہیں کوئی چیز نہ رہے، کتنا انسانیت کش ہے۔ آدمی کو روبو یا اور مشین بنانے کی یہ کوشش کتنی غیر انسانی ہے۔ بیدی حالات کے جبر کا پورا شعور رکھتے ہیں لیکن وہ فطرت پسندوں کی طرح انسانی شخصیت کو محض حالات کا غلام نہیں بناتے۔ آدمی کا ہاتھ پتھر کے نیچے آتا ہے تو وہ چیختا ہے اور اس کی یہ چیخ ہی اس کی انسانیت کی دلیل ہے۔ "دس منٹ بارش میں" کی رانو کے لئے کتنا آسان ہے اپنے بدن کا سودا کرنا۔ لیکن

اس کی ذات میں کوئی چیز ہے جو اسے ایسا کرنے سے باز رکھتی ہے۔ اگر نہ ہوتی تو غریب عورت طوائف بن جاتی۔ وہ کسی کا دامن نہیں تھامتی کیونکہ بقول بیدی کے "یہ وہ شے ہے جو دامن پیار کے لئے کم ہے۔ راما کی سی عورت کو میں جانتا ہوں۔ جب کسی ایسے انسان پر آفت آتی ہے تو دامن تنگ ہو جاتے ہیں تو خود بخود ایک بہت بڑا دامن اس کے سینے سے نکل آتا ہے۔" راما کے لئے یہ دامن بارش ہے۔ وہ بھیگتی ہے لیکن تر دامن نہیں ہوتی۔ وہ مجبور ہے بے حد مجبور ہے۔ لیکن مجبوری اس کی اندرونی طاقت کو مغلوب نہیں کر سکتی۔ اس میں "نہیں" کہنے کی طاقت اب بھی موجود ہے۔ یہ طاقت سلب ہو جائے تو آدمی اندر سے مر جاتا ہے اور بے روح لاش کی مانند جیتا ہے۔ یہی طاقت پیامبر میں ہے جو اس کے تن لاغر میں بھی شاہین کا جگر ہے۔ اپنی ذات پر حرف آئے تو وہ "نہیں" کہہ سکتا ہے۔ آدمی آج بیڑی لانے کے لئے انکار نہیں کرتا تو کل اس کا ذہن بیٹی کو مالک کی خواب گاہ میں بھیجنے کے لئے رضامند ہو جائیگا۔ مجبوری آدمی سے کیا نہیں کراتی۔ وہ بیدی مثنوی کی طرح انسان کی چند صفات پر زور دیتے ہیں۔ جو اس کی انسانی فطرت کا جزو ہیں۔ خودداری محض اخلاقی صفت نہیں بلکہ حیاتیاتی عمل بھی ہے۔ آدمی ایک دھچکے کے ساتھ جیتا ہے اپنی انانیت کو بچانے کیلئے۔ بیدی کے یہاں بھی انسانی فطرت محض Conditioning نہیں ہے بلکہ ایک Constant ہے۔ راما کی فطرت ہی میں یہ طاقت ہے کہ وہ فطرت کا دامن پکڑے۔ وہ طریقہ حیات بنائے اور وہ کر دیا۔ صاف بات ہے راما اور پیامبر جیسے غریب، دکھی اور مجبور لوگوں میں خودداری ایک اخلاقی صفت نہیں بلکہ کردار کا جوہر ہوتی ہے۔ ٹوٹے ہوئے لوگوں پر اخلاقیات کی قبا بہت ڈھیلی پڑتی ہے۔ اخلاقیات کا تعلق ضمیر سے ہے اور ضمیر سماجی اور خاندانی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی آواز کو خاموش بھی کیا جا سکتا ہے۔ جبلتوں کے تیز و تند دھاروں پر اخلاقیات مشکل ہی سے پہنچتی ہے۔ اس لئے جب تک اعلیٰ انسانی صفات کو کردار کا جزو نہیں بنایا جاتا ان کی قدر واضح نہیں ہوتی۔ پیامبر جیسے بڈھے پر اخلاقی صفت کا زیور ہر حالت میں بدنما معلوم ہوگا۔ اسی لئے بیدی نے خودداری کو اس کی ہڈیوں کی آنچ میں بدل دیا ہے۔ آج کا آدمی اپنے کردار کا حسن کھو کر اخلاقی آدمی کا ڈھونگ رچائے پھرتا ہے۔ اخلاقیات عیاری کو جنم دیتی ہے۔ شخصیت جھوٹی ہو سکتی ہے۔ لیکن کردار کے موتی کی چمک اس کے جوہر سے الگ نہیں۔

"معاون اور میں" میں جو جذباتی اور اخلاقی تناؤ ہے اس کو کہانی کا بیحد کفایت

شعارانہ اور کسا ہوا فارم آخر تک برقرار رکھتا ہے۔ افسانہ میں زبان و اسلوب کا حسن دیکھنے کے قابل ہے۔ جذبے کے تنے ہوئے تاروں پر یہ جملہ گل نغمہ بن کر کھلتا ہے۔ یہ بیدی کے فن کا اعجاز ہے کہ انھوں نے خود مالک یعنی مدیر رسالہ کو کہانی کا راوی بنایا ہے جس سے کہانی میں ایک پیچ در پیچ طنزیہ صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ جو بات مالک کے لئے بالکل معمولی ہے، وہ معاون کے لئے کیسی گمبھیر شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اگر راوی ہمہ بیں مصنف ہوتا تو مالک کی تصویر کشی میں ناپسندیدگی اور ملامت کا عنصر ضرور پیدا ہوتا۔ پتامبر کے لئے ہمارے دل میں ہمدردی کا طوفان بھی اٹھتا۔ وہ جو قابل رحم ہو اس میں خودداری نخوت بیجا اور ذہنی اکڑفوں لگتی ہے۔ مالک کو راوی بنا کر بیدی نے جذباتیت کے تمام امکانات ختم کر دیے، اور مالک کو مجبور کیا کہ سچ کو سچ جانتے کے باوجود سچ کو جھٹلائے، یہ جانتے کے باوجود کہ حربے اوچھے ہیں، ان کا استعمال کرے۔ تیر خطا ہوتا ہو تو ہو اس سے نشانہ ضرور تاکے، اسی طرح مالک کے نقطۂ نظر پر طنز ملیح رنگ چڑھا کر ایک tense صورت حال کو ظرافت سے لبریز لیکن ساتھ ہی گمبھیر اخلاقی ڈرامے میں بدل دیا ہے۔ یہ افسانہ تہہ در تہہ IRONY اور تاریک طنز بیدی کی عمدہ مثال ہے۔

⁂

من کا اجلاپن من کا میلاپن

○ من کی من میں

''من کی من میں'' کا مادھو ایک سیدھا سادا آدمی ہے۔ گھر کے لوگ اسے مٹی کا مادھو سمجھتے تھے۔ تو سمجھا کریں۔ وہ تھا ایک سمجھدار آدمی۔ گھر کا جوگی جوگڑا۔ اس کی بیوی کلکارنی بھی بہت سمجھدار عورت تھی لیکن مادھو کی سمجھ عام آدمی کی سمجھ سے الگ تھی۔ وہ دوسروں کے دکھ درد کو سمجھتا تھا لیکن کلکارنی دنیادار عورت کی طرح عام گھریلو اور سیدھی سادی اخلاقی باتوں ہی کو سمجھتی تھی۔ کلکارنی زندگی کے روشن پہلو دیکھتی تھی تو مادھو تاریک پہلو دیکھنے کا عادی تھا۔ مادھو کی قنوطیت اس قدر نمایاں تھی کہ جو کوئی اسے بازار میں ملتا بجائے رام جی یا صاحب سلامت کے کہتا ''بھئی مادھوا من کی من میں رہی'' اور فن کا نمائندہ اور قنوطیت کا علمبردار فی الفور ایک گہرا ٹھنڈا سانس لیتا اور کہتا ''ہاں بھائی من کی من میں رہی۔ اور یہ طرزِ گفتگو کلکارنی کو سر سے پیر تک جلا دیتا۔

گھر میں خوشی یا غم کے موقعہ پر مادھو سے کسی قسم کی توقع بیکار تھی۔ مگر وہ دوسروں کی مدد کے لئے لنگر لنگوٹا فوراً کس لیتا۔ وہ کہا کرتا ''کسی بہن بھائی کو دکھی دیکھ کر مجھ سے تو دن اور رتی کے کھیلے نہ گائے جاتے ہیں، نہ گائے جائیں گے۔'' کلکارنی کو اس بات کا وہم رہتا تھا کہ مادھو اپنی سخی طبیعت کی وجہ سے جا و بے جا روپیہ خرچ کرتا رہتا ہے۔ کلکارنی کا عقیدہ تھا جو آپ کھایا سو کھایا جو کھلایا سو گنوایا۔ وہ روپیہ جمع بھی کرتی تو اس لئے کہ زندگی میں کبھی کام آئے گا۔ گویا وہ ہمیشہ جیتی رہے گی۔ اتنی لمبی آس۔ کلکارنی جیسی عورت کے تجربے کے باوجود وہ گاؤں کے پرائمری

سکول کے ٹیچر سے کہتا "بھائی غریب داس اگر دنیا عورت کی بجائے آدمی کے پیٹ سے پیدا ہونے لگے تو دیا پریم اور نرمی کا نام ہی نہ رہے۔ عورت آدمی کو اپنی کوکھ سے جنم دے کر اس سے اکھڑ پن کو دور کر دیتی ہے۔" لیکن کلکارنی سے اسے بیر الگ تھا۔ اور کلکارنی سادھوؤں کے مندروں کے نام پر بہت سا روپیہ دان بھی کرتی۔ مگر اس قسم کے دان سے مادھو متفق نہیں تھا۔

مادھو امبو بیوہ کی مدد کرنے کے لئے کلکارنی سے جھوٹ بول کر پیسے لیتا ہے۔ وہ اس سے کہتا ہے کہ وہ کلکارنی کے لئے ہنسلی اور پازیب بنانے جا رہا ہے۔ مکر سنکرانتی کے تہوار کے دن جب مادھو نہ ہنسلی پازیب لاتا ہے نہ ہی گھر آتا ہے تو کلکارنی کا غصہ اپنی انتہا کو پہنچتا ہے۔ رات گئے جب مادھو آتا ہے تو کلکارنی دروازہ نہیں کھولتی۔ باہر پوس کی ہڈیوں کو ٹھٹھرانے والی سردی پڑ رہی ہوتی ہے۔ دو گھنٹے بعد جب کلکارنی دروازہ کھولتی ہے تو مادھو باہر اکڑا پڑا ہوتا ہے۔ انگیٹھی جلا کر اس کا بدن گرم کرتی ہے۔ اور اس کے پاؤں پر سر رکھ کر روتی ہے۔ لیکن مادھو کو نمونیا ہو گیا ہوتا ہے۔ کلکارنی کہتی ہے نمونیا ومونیا کچھ نہیں۔ امبو نے جادو کر دیا ہوگا۔ وہ تعویذ گنڈے جاتی ہے۔ اگر وہ گذشتہ شب کے واقعہ کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اپنا قصور مان لیتی تو دیوی سے کم کیا ہوتی۔ امبو مادھو کی طبیعت دیکھنے آتی ہے تو اسے اندر ہی آنے نہیں دیتی۔ مادھو اس سے بیزار ہوتا ہے۔ وہ کلکارنی سے کہتا ہے۔ کہ مرتے ہوئے پتی کو وچن دو کہ مرنے کے بعد تم اس کی خبر گیری کرتی رہو گی۔ اور مادھو مر جاتا ہے۔

پھر ایک بار مکر سنکرانت آتی ہے۔ روٹھوں کو منانے کے دن جب کہ بد زبان سے بد زبان عورت بھی مسکرا مسکرا کر کہتی ہے۔ میٹھا میٹھا کھاؤ اور میٹھا میٹھا بولو۔ لیکن امبو سے تو گاؤں کا ہر ایک بچہ بوڑھا روٹھ گیا تھا۔ وہ کس کس کو مناتی۔ پھر بھی وہ کانسی کی تھالی میں کچھ پھل لے کر مادھو کے گھر جاتی ہے۔ اور وہاں اسکے ساتھ برا سلوک ہوتا ہے۔ کوئی کہتا ہے۔ لو بہن وہ آئی تمہاری سوت۔ روٹی بھرن کیا گیا۔ سہاگنوں نے ایک دوسرے کی مانگ میں سندور لگایا۔ کلکارنی کی بہو کی مانگ جب بھری جانے لگی تو امبو پاس ہی کھڑی تھی۔ سہاگن کے پاس بیوہ کھڑی رہے رام رام۔ کلکارنی نے امبو کو بازو سے پکڑا اور دھکا دے کر برآمدے سے باہر کر دیا۔

اس افسانہ کا کلیدی جملہ ہے کہ اگر کلکارنی اپنا قصور مان لیتی تو دیوی سے کم کیا ہوتی۔ گویا کلکارنی اور عام آدمی سماجی اور مذہبی اخلاقیات کی جس سطح پر جیتے ہیں وہ خود فریبی خود اطمنانی

اور خدا ہونے کی سطح ہے جس پر اگر آدمی نیک اور اچھا بن بھی جائے تب بھی وہ دنیاداریوں سے بلند نہیں ہو پاتا۔ وہ پونیہ کے کام کرتا رہے گا۔ لیکن زندگی کے دکھ درد کو نہیں سمجھ پائے۔ اس سطح پر جینے اور پونیہ کرنے سے آدمی کو جو طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ وہ کلاکاری میں نظر آتی ہے۔ کلاکاری کی روحانیت سطحی ہے جب کہ مادھو کی قنوطیت زندگی کے گہرے مشاہدے کی زائیدہ ہے — ایک ایسا مشاہدہ جس میں اس نے بے رحم زندگی کا حقیقی چہرہ دیکھ لیا ہے۔ کلاکاری کی سطح پر آدمی بیٹھے تو مطمئن اور راست روی کا شکار ہوتا رہے گا۔ وہ دروازہ بند کر کے مادھو سے بیگار میں مالش وغیرہ جیسی چاکری کرے۔ یا اسے وہ دھکے دے کر باہر نکال دے۔ اس کے ہر عمل کا اخلاقی جواز اس کے پاس ہوگا۔ گویا عام آدمی مروجہ اخلاقیات کا اس قدر اسیر ہوتا ہے کہ اچھے برے کی عام رسمی پہچان سے بلند ہو کر اچھے برے کی حقیقت کو نہیں جان سکتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سماج میں رہنے کے باوجود آدمی سماجی ناانصافیوں کی کوئی آگہی نہیں رکھتا بلکہ بیوہ، اچھوت، بچے، بوڑھے اور کمزور کے ساتھ اپنے قبیح ترین سلوک کو حق بجانب رویہ خیال کرتا ہے۔ نہ جانے دنیا میں کتنا غیر ضروری دکھ ہے۔ بے معنی اذیت ہے جس میں پوری انسانیت گرفتار ہے اور آدمی کو اس کا احساس اور شعور تک نہیں۔ وہ جو موکش اور نروان اور نجات کی باتیں کرتے ہیں۔ وہ کریا کرم پر ہزاروں خرچ کریں گے۔ لیکن ضرورت مند کی مدد کا خیال بھی ان کے دل میں نہیں آئے۔ کلاکاری خوش ہے اور زندگی سے مطمئن ہے۔ اگر دنیا میں دکھ ہے تو یہ اس کا مسئلہ نہیں۔ دکھی اپنے پچھلے جنم کے نتائج بھگتے ہیں۔ مادھو کی قنوطیت ایک گہری غیر اطمینانی کا نتیجہ ہے۔ وہ غیر اطمینانی جو ایک حساس نرم دل آدمی میں چاروں طرف دکھ میں مبتلا انسانیت کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔ اور وہ اپنی کھال میں خوش رہنے سے انکار کر دیتا ہے۔ مادھو کا انسانی ہمدردی کا جذبہ سچا کھرا اور بے غرض ہے۔ وہ دوسروں کے دکھ میں اس لیے شریک ہوتا ہے کہ وہ ان کا دکھ دیکھ نہیں سکتا۔ عام لوگ مروجہ اخلاقیات میں قید ایصال ثواب یا پنیہ کمانے کی خاطر، یا دھرم کا تھوڑا بہت کام کر لیتے ہیں۔ مادھو مذہبی رسوم پر خرچ کیے جانے والے پیسوں کو بیجا اسراف اور دکھاوا سمجھتا ہے۔ پونیہ کمانے میں بھی کمانے کا لفظ اثبات خودی کا غماز ہے۔ اور مادھو تو نفی خودی کا مکمل نمونہ ہے۔ بیدی نے مادھو کو اس قدر معمولی آدمی بتایا ہے کہ خودی کا لفظ تو اس کی ذات کے تعلق سے چاہے نفی ہی کی صورت میں آئے عجیب سا لگتا ہے۔ لیکن یہی مادھو گاؤں والوں کی چہ می گوئیوں کی پروا کیے بغیر امو بیوہ کی مدد کرتا ہے۔ جو خوداعتمادی اور جرأت

کا کام ہے لیکن یہ الفاظ بھی اس کی دبو اور قدرے مضحکہ خیز شخصیت سے میل نہیں کھاتے۔ افسانہ نگار کی پوری کوشش یہ ہے کہ مادھو ایک عام آدمی رہے اور اس کا نیکی کا ہر کام بھی معمولی ہی رہے۔ بیدی نہیں چاہتے کہ مادھو کے کسی کام کو ہیروئک ڈائمنشن دے کر ایک معمولی آدمی سے غیر معمولی کام کرا کر اسے غیر معمولی بنائیں۔ اس کی موت بھی کسی بڑے مقصد کے لئے نہیں ہوتی۔ مثلاً منٹو کی موذیل کی طرح اپنی جان پر کھیل کر کسی کی زندگی نہیں بچاتا۔ بیدی مادھو کو معمولی آدمی کی سطح پر ہی رکھتے ہیں۔ اور اس کے انسانی ہمدردی کے جذبہ کو بھی اس کی سرشت کا ایک معمولی حصہ ہی بتاتے ہیں۔ کوئی ایسا اخلاقی وصف نہیں جو اسے سربلندی اور وقار عطا کرے۔ اپنی طبیعت سے مجبور جب وہ دوسروں کی مدد کرتا ہے تو اس کے کام میں اخلاقی حسن کی جگہ آ بیل مجھے مار والی مضحکہ خیز کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اور کلکارنی کے ہاتھوں اسے اپنے نیک کاموں کی سزا بھی ملتی ہے جس کا انجام خلاف توقع المناک نکلتا ہے۔

یہ پوری فنکارانہ مشینری ضروری ہے اس جذبہ کی سچائی طاقت اور پاکیزگی بتانے کے لئے جو انسانی دردمندی کا کھرا جذبہ ہے۔ ایسا جذبہ جس میں کوئی میل اور ملاوٹ نہیں جو اپنی راہ میں کسی رکاوٹ اور مصلحت کو خاطر میں نہیں لاتا۔ کیونکہ مادھو میں ذرا بھی ہوشیاری اور چالاکی ہوتی تو وہ کلکارنی سے جھوٹ بول کر پیسے لینے اور گھر سے غائب رہنے کی احمقانہ حرکت نہ کرتا۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہوشیاری اور چالاکی کے سبب اس جذبہ میں کہیں نہ کہیں کھوٹ اور ملاوٹ بھی پیدا ہوتی۔ ایسا نہیں کہ انسانی ہمدردی کا جذبہ نایاب صرف برگزیدہ بندوں میں ہی پایا جاتا ہے۔ عام انسانیت تو مروجہ اخلاقی رویوں میں رہ کر تھوڑی بہت بھلمنساہت کا کام کر لیتی ہے لیکن اس میں بے گناہ انسانوں کے بے معنی دکھ کا وہ المناک احساس پیدا نہیں ہوتا جس کے خاموش احتجاج اور بغاوت کی زد میں پورا تکوینی نظام اور ماورائی قوتیں بھی آ جاتی ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ مادھو کے یہاں پاپ اور پنیہ اور دھرم کرم دیا دان اور بھگوان کی بہت باتیں نہیں ہیں۔ انسانی دکھ کے ساتھ اس کا رشتہ اس معنی میں بالکل سیکولر ہے۔ براہ راست انسان سے انسان کا رشتہ۔ وہ جو تاریخ میں مذہب کی برگزیدہ شخصیات ہوتی ہیں ان کی عقل بھی جب ان کے دل کی نگراں بنتی ہے تو مذہب کے نام ہی پر روا رکھی گئی سماجی ناانصافیوں، کمزوروں کے استحصال، اور چھوت چھات کی طرف ان کا رویہ خاموشی کا ہوتا ہے۔ وہ موکش اور نروان کی بات کریں گے۔ لیکن ظلم کے پنجہ میں

رقت، انسانیت کی نجات کی بات پر ان کے ہونٹ سل جاتے ہیں۔ مادھو ایسے لوگوں سے مختلف ہے۔ وہ اپنے جذبے کی سچائی میں بے مثل ہے۔ اخلاص اور جوش محبت کے قبیلے کا آدمی ہے۔ دل سے نکل جس پر شعور، عقل، عشق کی تحریک پر پہچانیں نہیں پڑتیں۔ مادھو ایک صوفی شاعر ہے، اور پاگل سب ایسے ہی کچھ کے سچے ہیں۔ وہ مٹی جو ذرا نم ہو تو بڑی زرخیز ہوتی ہے۔

بظاہر افسانہ بہت سیدھا سادا ہلکا پھلکا نظر آتا ہے۔ لیکن فی الحقیقت وہ بہت گہری ان چیزوں سے ہوتے ہوئے جو اسے معانی کا حسن عطا کرنے کے لیے اطراف میں اڑتی ہیں۔ اس افسانہ کا امتیازی وصف اس کا دھیما آہنگ ہے — کوئی تیز تیکھی اور ہیبت ناک خراش نہیں ہوتا۔ طنز میں بجھا ہوا نہیں بلکہ ہلکی روشنی کی مانند ہے جو تضادات کو واضح کرتا ہے۔ جس کی کمی میں رحمی مادھو کی چڑ ہے لیکن اس میں بھی چڑچڑا پن اور شرارت سے زیادہ خوش طبع چھیڑ کی کیفیت ہے۔ گھر والی اور گاؤں کی دوسری عورتوں میں خباثت اتنی نہیں جتنی کہ اپنی صنف کی کمزوریاں ہیں جو جہالت، توہمات اور خواہ مخواہ پن کا فطری نتیجہ ہیں۔ اسی طرح امیو کے یہاں آنے جانے پر گاؤں میں کانا پھوسی ہوتی ہے لیکن کوئی شور شرابہ یا ہنگامہ نہیں ہوتا۔ گھر والی بھی ناخوش ہے لیکن اسے مسئلہ بنا کر جھگڑا فساد نہیں کرتی۔ پھر پورا افسانہ مکر سکرانت کے تہوار کے کیف میں ڈوبا ہوا ہے۔ تہوار کے رسوم، بچوں کی پیدائش سے متعلق لوگوں کے توہمات، پراسرار اصولوں کے ماہر بھائی گریب داس سے مادھو کی باتیں جن میں زندگی کے تجربات کا رس گھلا ہوا ہے۔ افسانہ کو دیہی زندگی کی سادگی اور رنگینی کی سگندھ سے بھر دیتے ہیں۔ ان تمام رنگوں میں مادھو کا رنگ طبیعت بے رنگ ہے اور کسی رنگ پر غالب نہیں۔ شوخ اور طرار رنگ گھر والی کا ہے جو دنیا سے چپکی ہوئی ہے اور افسانہ پر چھائی رہتی ہے۔ مادھو تو خاک نشین انسانیت کی وہ موج ریگ ہے جو آتی ہے اور چلی جاتی ہے۔ اس کے ہونے نہ ہونے سے گاؤں میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ دنیا پھر اپنے معمول پر آجاتی ہے۔ پھر وہی مکر سکرانت ہے۔ میٹھا میٹھا کھاؤ اور میٹھا میٹھا بولو کی دلنواز آوازیں ہیں۔ مادھو کی آخری وصیت بھی بھلا دی جاتی ہے۔ اور امیو کو دھکے مار کر نکال دیا جاتا ہے۔ گویا یہی دنیا کا دستور ہے اور دنیا یونہی چلتی آئی ہے۔ لیکن ہم نے مادھو میں جو چیز دیکھی ہے اس نے دنیا کے متعلق ہماری فہم کو ایک نئی بصیرت عطا کی ہے۔ ہم نے انسانی دردمندی کے جذبہ کو پھول پر شبنم کے قطرے کی مانند دیکھا ہے۔ غیر ملوث اور پاکیزہ۔ تبدیلی گاؤں میں نہیں ہم میں آتی ہے۔ کیونکہ

ہم نے وہ دیکھا ہے جو گاؤں والے نہ دیکھ سکے۔ یہ سماج اپنے دوغلے پن کو دیکھ نہیں پاتا۔ یہ دھرم کرم کی باتیں صرف باتیں ہی ہیں۔ قول اور عمل میں تضاد ہے۔ ناداروں اور کمزوروں پر ظلم دانستہ اور غیر شعوری بے رحمی کا احساس تک نہیں۔ افسانہ نگار کا مقصد گاؤں میں بیداری اور آگہی پیدا کرنا نہیں تھا۔ اسی لئے مادھو کو غیر اہم اور معمولی رکھا۔ مادھو نے کوئی ایسا رول ادا نہیں کیا جو سماجی پری ورتن کا سبب بنتا۔ افسانہ نگار تو صرف یہ بتاتا ہے کہ مادھو جیسے بھی لوگ ہوتے ہیں جنھیں کوئی نہیں جانتا۔ معمولی غیر اہم خاک نشین، وقت کے مارے ODD اور مضحکہ خیز! لیکن ان کا ہونا ہی کافی ہے۔ کیونکہ صرف ایسے ہی لوگوں میں ہمیں وہ چیز، وہ جذبہ اور وہ احساس دیکھنے کو ملتا ہے جو عام دنیا دار لوگوں کی بھگدڑ اور شور وشغب میں کہیں نظر نہیں آتا۔ مادھو حقیقی معنی میں سنت ہے۔ ولی ہے۔ اور بیدی نے جیسا کہ ان کا فنکارانہ شیوہ ہے ایک بہت ہی پر فریب انداز سے ایک معمولی آدمی کا معمولی قصہ لکھا ہے۔ لیکن فی الحقیقت یہ افسانہ SAINTLINESS کا ایک عام آدمی میں رچی ہوئی اس دردمندی کرونا اور Compassion کا مطالعہ ہے جو صرف ولیوں میں پائی جاتی ہے۔

* * *

○ کوارنٹین

''کوارنٹین'' کا ولیم بھاگو مادھو جی کا ایک روپ ہے۔ گو دونوں اپنی الگ الگ پہچان رکھتے ہیں۔ زندگی کی مانند افسانوں میں بھی ہر آدمی دوسرے سے الگ ہوتا ہے۔ گو کہ حیات کی ہماری ادبی تنقید اپنی سہولت کی خاطر کرداروں کی درجہ بندی چند گنے چنے خانوں میں کیوں نہ کرتی رہے۔ حسد کا جذبہ تو ایک ہے لیکن حاسد مردوں اور عورتوں کی قسمیں بے شمار ہیں جو نت نئے انوکھے اور مختلف حالات میں ایک نیا ڈراما پیدا کرتے ہیں جو دوسرے سینکڑوں ڈراموں سے الگ نوعیت کا ہوتا ہے۔ یہ وہ رنگا رنگی اور تنوع ہے جس کے سبب ادب تکرار، بوسیدگی اور فرسودگی کا شکار نہیں ہوتا۔ کم صلاحیت لکھنے والوں کے ذریعہ ہوتا ہے۔ لیکن نہ ہونے کے امکانات سے دوچار (؟) ہے۔ ویسے دیکھئے تو ''من کی من میں'' کی کلکارنی بھی حسد کا شکار ہے لیکن افسانے کی عام نرم فضا کے سبب یہ جذبہ بھی یہاں تیز و تند بن نہیں پاتا۔ اسی طرح مادھو کی خاموش پرسکون زندگی میں مادھو کی دردمندی بھی نرم آہنگ رہتی ہے اور فرض شناسی اور خدمت گذاری کے اس جنون میں نہیں بدلتی جو پلیگ کی مہاماری کے دنوں میں کوارنٹین کے خاک روب ولیم بھاگو پر طاری ہوتا ہے۔ کیونکہ تپاتپ مرتے ہوئے لوگوں کو نذر آتش کرنے اور بیماروں کی دیکھ بھال کا کام جس تن دہی اور جاں فشانی سے بھاگو کرتا ہے وہ مادھو جیسے گاؤں کے نحیف بنئے سے ممکن بھی نہیں۔ بھاگو کو غلاظت اور بیماری سے کوئی عار نہیں۔ بالکل کرشن چندر کے کالو بھنگی کی طرح۔ کالو بھنگی ایک ایسے سماج کی پیداوار ہے جس میں مذہب نے اسے اچھوت بنا دیا ہے۔ کالو بھنگی کی خدمت گذاری میں مذہبی تعلیم کا کوئی اثر نہیں جیسا کہ بھاگو کے یہاں ہے جو پادری مونت لا بے کی تبلیغ کا ذکر کرتا ہے کہ یسوع مسیح یہی سکھاتا ہے کہ بیمار کی مدد میں اپنی جان تک لڑا دو۔ ولیم بھاگو کی بے خوفی میں ایک عام آدمی کا یہ عقیدہ بھی کام کرتا ہے کہ نیک آدمی کا بال بھی بیکا نہیں ہوتا۔ کامیو کے ناول پلیگ میں

ڈاکٹروں کے پاس سوائے اس کے کوئی چارہ نہیں کہ وہ اپنے کام میں لگے رہیں۔ یہ وبا کیوں آئی۔ مشیت ایزدی کیا ہے۔ ان سوالوں کا ان کے پاس کوئی جواب نہیں۔ ہر سوال سے بے غرض ہو کر اپنے اپنے کام میں لگے رہنے اور مریضوں کی خدمت ہی میں انھیں ان روح فرسا حالات میں کچھ بامعنی کام کرنے کی تسکین ملتی ہے۔ ان کی بے لوث خدمت گذاری انھیں ولی کی سطح پر رکھتی ہے۔ اور یہی کالو بھنگی اور بھاگو کا مقام ہے چاہے ان کی شخصیت میں مذہبی ڈائمنشن ہو یا نہ ہو۔

مادھو رحم دلی کا نمونہ ہے۔ بھاگو ایثار نفسی کا۔ مادھو دکھی عورت کی مدد اسی ممتا سے کرتا ہے جس ممتا سے ماں بھوکے بچوں کو کھانا کھلاتی ہے۔ اسپتال کا ڈاکٹر پلیگ کے مریضوں کی دیکھ بھال کرتا ہے۔ بھاگو کی خدمت گذاری دیکھ کر ڈاکٹر کی فرض شناسی میں ایثار نفسی کا جذبہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ لیکن بھاگو تو خدمت کا مجسمہ اور ایثار نفسی کا مکمل نمونہ ہے۔ ڈاکٹر ایک اچھے انسان کی مثال ہے لیکن بھاگو میں تو کوئی چیز ایسی ہے جو اسے اچھے انسانوں سے بھی بلند کر دیتی ہے۔ بھاگو کی اس صفت کا شاہد ڈاکٹر ہے۔ بھاگو کی سیوا بھاؤنا میں OTHER WORLDLINESS کہاں سے آتی ہے۔ ڈاکٹر اسے سمجھ نہیں پاتا۔ یہ دن رات کی بے تکان محنت، یہ لاشوں کو گھسیٹ کر جمع کرنا اور انھیں پیٹرول ڈال کر جلا دینا۔ بغیر کسی خوف کے پلیگ کے مریضوں سے منہ سے منہ جوڑ کر ان کی خدمت کرنا۔ روزانہ شراب پی کر گلی کوچوں میں جراثیم کی دوائیں چھانٹنا، خود ڈاکٹر کے لئے ایک سبق آموز منظر ہے۔ دراصل پلیگ وبا ہی ایسی ہے کہ آدمی کا پہلا اضطراری عمل اس شہر کو چھوڑ دینے کا ہوتا ہے جو اس کی زد میں آیا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر موت سے ڈرتا ہے۔ اس لئے وہ مریضوں کا علاج پوری تن دہی سے کرتا ہے۔ لیکن بیماری سے بچنے کی پوری احتیاط بھی کرتا ہے، جو ڈاکٹر ہونے کے سبب فطری ہے۔ وہ بھاگو کی بے خوفی کو سمجھ نہیں پاتا۔ ڈاکٹر کے کردار کی امتیازی خصوصیت خود تنقیدی کا مادہ ہے جو اسے اپنی اور دوسروں کی سچائی قبول کرنے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ وبا میں جہاں سینکڑوں آدمی چوہوں کی موت مرتے ہوں وہاں ہر آدمی کی کوشش اپنی جان عزیز بچانے کی ہوتی ہے۔ لیکن بہ حیثیت ڈاکٹر کے دوسروں کی زندگی بچانا بھی اپنی زندگی سے زیادہ ضروری ہوتا ہے۔ یہی کشمکش ڈاکٹر کے کردار کو دلچسپ بناتی ہے۔ بھاگو کی مکمل بے غرضی کو ڈاکٹر تعریف اور تنقید کی ملی جلی نظر سے دیکھتا ہے اور گو وہ اسے اپنا نہیں سکتا کیونکہ اس کا کردار اور شخصیت بھاگو سے مختلف ہے لیکن بھاگو کو دیکھ کر اس میں زیادہ محنت اور لگن سے کام کرنے کا جذبہ

پیدا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر اور بھاگو دونوں کوارنٹین کو جہنم سمجھتے ہیں۔ ڈاکٹر میں جہنم سے بھاگ نکلنے کا فطری انسانی جذبہ موجود ہوتا ہے۔ بھاگو کے لئے یہ سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ جہنم میں رہے یا وہاں سے بھاگ نکلے۔ جہنم ہے اور لوگ اس میں جل بھن رہے ہیں تو ان کے کام آنا ہی اس کی زندگی کا مقصد ہے۔ اس کام سے اسے اسی وقت نجات ملے گی جب پلیگ ختم ہوگا۔ اس سے نجات کے کیا معنی۔ کام ہی اس کے لئے نجات ہے۔

بھاگو مریضوں سے چھوت چھات نہیں برتتا۔ جو کام مریضوں کے زیادہ قریب رہ کر کرنے کے ہوتے ہیں ڈاکٹر انھیں بھاگو کے حوالے کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر بشریت کے اس مقام سے بلند نہیں ہو پایا جہاں عمل بے خوفی اور بے لوثی نفی ذات سے پیدا ہوتی ہے۔ اس نفی ذات کے باوجود بھاگو سنت یا ولی نہیں بنتا۔ انسان ہی رہتا ہے۔ پلیگ میں اپنی بیوی کی موت پر وہ پھوٹ پھوٹ کر روتا ہے۔ بیوی کی بیماری کے باوجود بھاگو اسے گھر چھوڑ کر وارنٹین چلا جاتا ہے کہ دوسرے مریضوں کو اس کی زیادہ ضرورت ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ بیوی کو پلیگ نہیں معمولی بیماری ہے اور گھر پر دوسرے لوگ موجود ہیں۔ وہ بیوی سے بے پروا نہیں لیکن دوسرے مریضوں کی تشویش اسے زیادہ ہے۔

افسانے کا ایک واقعہ بڑا اہم ہے۔ مردہ لاشوں کے ساتھ ایک بے ہوش مریض کو بھی پیٹرول ڈال کر جلا دیا جاتا ہے۔ وہ آگ کی تپش سے جاگ اٹھتا ہے۔ تو بھاگو جلتے مریض کو آگ سے کھینچ کر نکالتا ہے۔ اس عمل میں بھاگو کا ہاتھ بھی جل جاتا ہے۔ آگ سے جلا ہوا مریض چند روز اتنی تکلیف میں رہتا ہے کہ بھاگو خیال کرتا ہے کہ کاش اس نے اسے نہ بچایا ہوتا۔ جل مرنے دیا ہوتا۔ یہ بھی بھاگو کا انسانی ردعمل ہی ہے۔ اسے انسان کی زندگی، موت اور اس پر نازل ہونے والی آفات آسمانی پر کوئی اختیار نہیں۔ لیکن بطور انسان کے وہ صرف اتنا کر سکتا ہے۔ کہ زندگی کی حفاظت کرے اور اذیتوں کو کم کرے۔ یہ سمجھنا کہ اس کا ہر عمل اچھے نتائج ہی پیدا کرے گا صحیح نہیں۔ لہذا نتائج سے بے غرض اسے اپنا کام کئے جانا چاہئے۔ کام میں تسکین بھی ہے اور کرب بھی۔ ڈاکٹر چارٹ میں صحت یاب ہونے والے مریضوں کی بلند ہوتی ہوئی لکیر کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ اور اس کا سر فخر سے بلند ہو جاتا ہے۔ شخصی کامیابی پر یہ مسرت فطری ہے۔ بھاگو کامیابی اور ناکامی کی سطح سے بلند ہو گیا ہے۔

جب ڈاکٹر اور بھاگو کی انتھک کوششوں سے پلیگ قابو میں آ جاتا ہے۔ تو اہالیان شہر کی

جانب سے ڈاکٹر کو سپاس نامہ اور ایک ہزار روپے کی تھیلی پیش کی جاتی ہے۔ جب اعزاز قبول کرنے کے بعد ڈاکٹر اپنے گھر لوٹتا ہے۔ تو بھاگو وہاں اسے مبارک باد دینے کے لئے موجود ہوتا ہے۔ بھاگو ذرہ بھر خیال نہیں آتا کہ اسے بھی اس کی خدمات کے عوض کچھ ملنا چاہیے۔ ڈاکٹر کے ایگو کی اس کامیابی پر تسکین ہوتی ہے۔ بھاگو کا تو کوئی ایگو ہی نہیں۔ اسے تو یہ احساس ہی نہیں کہ جو کچھ اس نے پلیگ کے دوران کیا اس کا کچھ بدلہ بھی ہو سکتا ہے۔ جب بھاگو ڈاکٹر کو مبارک باد دیتا ہے تو ڈاکٹر صرف اتنا کہتا ہے۔ ''دنیا تمھیں نہیں جانتی بھاگو تو نہ جانے میں تو جانتا ہوں تمہارا یسوع مسیح تو جانتا ہے''

دنیا بھاگو کو اس لئے نہیں جانتی کہ ایثار نفسی اور بے لوثی کی صفات باطنی ہیں اور دنیا ظواہر پرست ہے۔ پھر کالو بھنگی ہو یا بھاگو یہ وہ گرے پڑے اچھوت لوگ ہیں کہ ان میں کوئی بڑائی کی بات دیکھنا سماج کو گوارا نہیں۔ ڈاکٹر بھی بھاگو کے سامنے اس کی خدمات کا اعتراف کرتا ہے۔ لیکن اپنی تقریر میں اس کا ذکر نہیں کرتا کیونکہ اونچی اور نیچی ذاتوں میں بٹے سماج میں یہ تصور ممکن ہی نہیں تھا کہ نیچی ذات والے سے کوئی بڑا کام ہو سکتا ہے۔ اگر ہوا بھی ہے تو اس کا ذکر بیکار ہے کہ جو کام بھاگو نے کیا وہ تو خاک روبوں کا کام ہے ہی۔ اس میں بڑائی کیا۔ بڑائی کا پرستار سماج ولیوں سے بھی کرشموں کی توقع رکھتا ہے۔ کہ کرشمہ روحانی طاقت کی نشانی ہے بھاگو تو صرف کام کرتا ہے۔ کوئی کرشمہ نہیں دکھاتا۔ لیکن وہ جو کچھ کرتا ہے وہ ایک عظیم روحانی طاقت کے بغیر ممکن نہیں۔ یہ وہ طاقت ہے جو کرشمے نہیں دکھاتی لیکن آدمی کو نفی ذات بے لوثی اور ایثار نفسی کا مجسمہ بناتی ہے۔ بیدی نے بھاگو کو اسفل السافلین میں رکھ کر اس میں ولی کے چہرے کی تابناکی دکھائی ہے۔

افسانہ کا یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہنا چاہئے۔ مادھو اور بھاگو دونوں بشریت کی ارضی سطح پر ہی حرکت کرتے ہیں جس کے سبب افسانہ تمثیلی یا آدرش وادی بننے کی بجائے حقیقت پسندی کی سطح پر ہی رہتا ہے جو آرٹ کی پاکیزگی کی ضامن ہے۔ کوئی بھی مادھو اور بھاگو کو سادھو سنت نہیں سمجھتا۔ ایک مٹی کا مادھو ہی رہتا ہے۔ اور دوسرا شرابی بھاگو۔ بھاگو بھنگی ہی رہتا ہے جو اس کا اسفل سماجی مقام ہے اور مقدر بھی۔ روح کی پاکیزگی کی شناخت مشکل ہوتی ہے اور اسی لئے اس کی قیمت چکانا ہی ممکن ہوتا ہے۔ اکثر تو مادھو کی طرح اس کی قیمت خود اپنی جان دے کر چکانی پڑتی ہے۔

ولی کا رشتہ خدا کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ اور آدمی کے ساتھ بھی۔ آدمی ولی سے کرشموں کی توقع رکھتا ہے۔ کیونکہ کرشمہ میں حیرت اور غیر معمولی پن ہوتا ہے۔ بھاگو کے معمولی پن میں ڈاکٹر کو پراسرار روحانی طاقت کا غیر شعوری تجربہ ہوتا ہے۔ جس کے سبب خود ڈاکٹر وہ نہیں رہتا اور وہ ایک اندرونی تبدیلی سے گذرتا ہے۔ بھاگو ڈاکٹر کے لئے مثالی آدمی ہی نہیں بلکہ شیخ بھی ہے۔ وہ ڈاکٹر کی انسانیت کی کسوٹی ہے۔ کیونکہ ڈاکٹر وہ سب کچھ ہے جو ایک اچھے انسان ہونے کے ناتے ہو سکتا ہے۔ لیکن بھاگو انسانیت سے بھی کچھ زیادہ ہے۔ بھاگو کی مکمل بے غرضی ڈاکٹر تحسین کی نظروں سے دیکھتا ہے لیکن اس پر رشک نہیں کرتا۔ کیونکہ ڈاکٹر جانتا ہے کہ وہ بھاگو جیسا نہیں ہو بھی نہیں سکتا اور بننا بھی نہیں چاہتا۔ ڈاکٹر کو بھاگو بننے کی ضرورت نہیں کہ ہر آدمی ولی نہیں بن سکتا لیکن وہ بہتر آدمی بن سکتا ہے۔ جو ولی کی صحبت یا قربت کا فیض ہے۔

◆ ◆

ٹرمینس سے پرے

ٹرمینس یہاں بمبئی کا وکٹوریہ ٹرمینس ہے جو بوری بندر کے نام سے بھی مشہور ہے۔ اب وہ شیواجی کے نام سے جانا جاتا ہے۔ ٹرمینس ریلوے لائن کا آخری سٹیشن ہوتا ہے۔ گاڑیاں یہاں آتی ہیں لیکن اس سٹیشن سے آگے نہیں جاتیں۔ واپس اپنی پٹریوں پر دوڑنے لگتی ہیں۔ افسانہ کے لئے ٹرمینس سے پرے کا عنوان معنی خیز ہے۔ اشارہ ہے کہ ازدواجی زندگی میں آپ اس حد تک جا سکتے ہیں اس سے آگے نہیں۔ افسانہ کا آغاز وکٹوریہ ٹرمینس کے پلیٹ فارم سے ہی ہوتا ہے جہاں موہن جام اپنی بیوی کمترا کو جو بچہ کے ساتھ کشمیر جا رہی ہے چھوڑنے کے لئے آتا ہے۔ یہ سفر پر الوداع کہنے کی تقریب بھی بڑی جذباتی ہوتی ہے۔ پنجاب میل پلیٹ فارم کے احاطہ سے باہر تھی وہاں تک موہن جام پہلے تیز تیز اور پھر آہستہ آہستہ رومال ہلاتا رہا۔ یہ حرکت ایک رسم بن چکی تھی۔ لیکن اچھی معلوم ہوتی تھی۔ دل کہاں، کیوں، کس کے لئے دھڑک رہا ہے۔ یہ تو دکھائی نہیں دیتا۔ البتہ رومال نظروں کے دھندلکے میں حل ہونے تک برابر اس آدمی کو دکھائی دیتا ہے جو جا رہا ہے۔

بیویاں جب چلی جاتی ہیں تو شوہروں کے طور طریقے بھی بدل جاتے ہیں۔ کبھی شعوری طور پر کبھی غیر شعوری طور پر۔ اس تبدیلی میں اتفاقات کو بھی بڑا دخل ہوتا ہے۔ اس افسانہ میں تو بڑا دخل ہے ہی۔ موہن گھر اور کار کی چابیاں بائیں ہاتھ کی انگلی پر گھماتے ہوئے اور دائیں ہاتھ سے پتلون کی جیب میں پلیٹ فارم ٹکٹ ٹٹولتے ہوئے پلیٹ فارم سے باہر جا رہا تھا کہ اس کی نظر اچلا پر پڑی۔ ''اچی'' وہ رکتے ہوئے بولا۔ موہن اچلا کو جانتا تھا لیکن کوئی خاص اتنا بھی نہیں۔ اچلا کے شوہر رام گدکری کو تو وہ شاید زندگی میں ایک آدھ بار ہی ملا ہوگا۔ نمستے نمستے کے علاوہ موہن جام اور اچلا گدکری کے بیچ آٹھ دس نہیں تو بارہ پندرہ فقرے ہوئے ہوں گے۔ اچلا اپنے شوہر کو چھوڑنے آئی تھی جو دلّی کسی کانفرنس کے سلسلہ میں آٹھ دس روز کے لئے جا رہے تھے۔ سٹیشن سے

وجہ نکل کر موہن جام نے اچلا کو لفٹ دی اور کولابا میں اس کے گھر پر ڈراپ کر دیا۔ افسانہ نگار نے اس ڈرائیو کی باتوں کو جن میں دبی چھپی عشقیہ چھیڑ چھاڑ تھی بہت خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ جو نہ کہنا تھا کہہ جانے میں سب کچھ کہہ کر بھی کچھ نہ کہتے۔ کچھ نہ کہہ کر بھی سب کچھ کہتے۔ بات کو دبائے ہوئے ہونے کے باوجود بات کا نکل جانا۔ اور کہی ہوئی باتوں سے پشیماں ہو کر دوسری اتنی ہی بے ہودہ باتوں سے یہ ثابت کرنا کہ اس کا وہ مطلب نہیں تھا حالانکہ تھا جو سمجھا گیا یا نہیں سمجھا گیا۔ ایسی گفتگو اور ایسے مکالموں کو بیان کرنے کا بیدی کو جو ملکہ ہے وہ کسی اور افسانہ نگار میں نہیں ملے۔ میرا خیال ہے مکالموں اور ظرافت کا یہ ہنر سکھ ہونے کے ناطے ان کا نسلی ورثہ تھا۔ انفرادی صلاحیت میں GENETICS کا کتنا عطیہ ہوتا ہے اس کا میرا علم نہ ہونے کے برابر ہے کیونکہ اس موضوع پر سائنسی تحقیق بھی کچھ کارآمد مواد بہم پہنچا نہیں سکی۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ ہر قوم، ہر نسل، ہر قبیلے، ہر خاندان، ہر زبان کی اپنی حس مزاح ہوتی ہے جسے ہم پہچانتے تو ہیں لیکن ایک دوسرے سے الگ بیان نہیں کر سکتے۔

بہر حال اچلا کو گھر پر ڈراپ کرنے کے بعد —— کچھ دور جا کر اچلا کو یاد آیا۔ وہ تھوڑا رکی اور جو کہا تو صرف اس لئے کہ وہ اسے نہ کہنا چاہتی تھی۔ اور اپنے اندر کسی خطرے کو روکے ہوئے تھی۔ لیکن بعض وقت جسم روح سے بھی باہر نکل جاتا ہے۔ ''کبھی آئیے نا موہن جی۔''

اور موہن کے جواب کا انتظار کیے بغیر اچلا گھر کی طرف لپک گئی۔ پیچھے جیسے موہن دل سے باتیں کر رہا تھا۔ آؤں گا۔ آؤں گا کیوں نہیں؟ اور اچلا کا خیال تھا موہن اتنا تو سمجھ دار ہو گا ہی۔ ان کے گھر نہ ہونے پر —— کتنا برا معلوم ہوتا ہے۔ یہ دعوت تو صرف تکلف کی بات تھی۔

موہن جام دوسرے روز اچلا کے گھر حاضر تھا۔ اس نے گھنٹی اس زور سے بجائی کہ اچلا بھاگی چلی آئی۔ اسے کپڑے ٹھیک کرنے کا موقع نہ ملا تھا۔ ''ذرا رک جائیے'' ۔ وہ اندر گئی اور نچلے کپڑوں پر ساڑھی باندھنے لگی۔ موہن میں اتنی تاب ہی کہاں تھی۔ وہ تو نیچے سے یوں آیا تھا جیسے فسٹ گیر میں لگا ہو۔ ڈرائنگ روم اور بیڈ روم کے بیچ ایک چھوٹی سی جگہ تھی جہاں شیشے کے ایک کیبنٹ میں شیو جی بھولے ناتھ کی ایک تصویر ٹنگی تھی۔ اور اس پر ایک باسی ہار لٹک رہا تھا۔ یہی نہیں ساتھ کنواری مریم کی شبیہ تھی۔ اور گرو نانک کی بھی۔ اور اس کے ساتھ ہی باہر ایک کلینڈر لٹک رہا تھا۔ جس پر لیڈا ننگی کھڑی تھی اور دیوتا زیس ایک راج ہنس کے روپ میں اس کا ریپ کر رہا تھا۔

دور جدید کے مذہبی احساس رکھنے والوں کی عقائد کی افراتفری کی اس سے بہتر مثال کیا ہو سکتی ہے۔ لیکن رام کنڈ کری کے ساتھ پیار کرتے وقت وہ کیبنٹ کا دروازہ بند کر دیتی۔ جب موہن جام نے کار میں زیادہ چھوٹ لینا چاہی تبھی اسی دن دیوتاؤں کا خیال آ گیا۔ گویا کہ یہ سب دیوتا اس کے محافظ تھے۔ لیکن اچلا کو محافظوں کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ وہ تو جدید عورت تھی جو جنسی تعلقات بغیر احساس گناہ کے قائم کر سکتی تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ اتنی جدید بھی نہیں تھی۔ یا جدید تھی تو اتنی آسانی سے جنسی ترغیبات کا شکار ہونے والی آزاد عورتوں میں سے نہیں تھی۔ بڑی حد تک افسانہ کی دلچسپی کا راز دونوں کے درمیان کی کشاکش میں ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ کار میں سیر سپاٹے کرتے ہیں۔ قریب ہو کر بھی بہت قریب نہیں آتے۔

ایک مرتبہ موہن جام اندھیرے میں کار کھڑی کرتا ہے۔ اور اچلا کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اور تھوڑے سے پس و پیش کے بعد اچلا اس کی آغوش میں آ جاتی ہے۔ موہن جام اچلا کو پیار کرنے والا ہی ہوتا ہے کہ ایک آدمی گاڑی کے پاس آ کر بولتا ہے۔ "ناریل پانی" موہن جام اس پر بہت غصے ہوتا ہے۔ دھتکارتا ہے۔ ناریل والا مالاباری زبان میں کچھ بڑبڑا کر چلا جاتا ہے۔ پھر دور پتھر کی دیوار پر بیٹھے ہوئے ایک آدمی نے آواز دی۔ "مجا کرا بابو مجا کرا" موہن تھوڑا پیچھے ہٹ کر بیٹھ گیا اور اچلا سے کہنے لگا۔ گھر چلتے ہیں۔ کس کے گھر۔ دراصل اچلا کو گھر میں وہ شیشہ کا کیبنٹ اور اس میں لگی ہوئی تصویریں یاد آ گئی تھیں۔ اس کے بعد پتھر پر بیٹھے ہوئے بے فکرے کی موجودگی کے احساس سے بے خبر موہن نے جب اچلا کا منہ چوما تو اس میں پہلی سی خود سپردگی نہ رہی تھی۔ البتہ جب موہن نے ہاتھ بڑھا کر اچلا کے چھوٹے بڑے راز معلوم کرنے کی کوشش کی تو وہ بدک کر الگ ہو گئی۔ موہن کو برا سا لگا۔ اس نے کچھ دیر ٹھہرنے کے بعد پھر ایک بھرپور حملہ کیا۔ لیکن اچلا کسی نہایت مضبوط قلعے میں محبوس ہو بیٹھی تھی۔ وہ شکایت کے لہجہ میں بولی "نہیں نہیں اتنا ہی بہت ہے۔" "بے وقوف نہ بنو" موہن برافروختہ ہو گیا۔ "نہیں موہن۔" اچلا نے بڑے پیار سے روٹھتے ہوئے کہا۔ پیار کا یہی مطلب تھوڑے ہوتا ہے۔"

"جو ہوتا ہے۔ وہ سمجھا دو۔"

"کیوں؟ بہن بھائی کا پیار نہیں ہوتا — یہ رشتہ تو ہم ہمیشہ نہیں رکھ سکتے۔ ایک دو روز میں یہ آ جائیں گے۔ مہینے ڈیڑھ مہینے میں ممتا بہن بھی لوٹ آئیں گی" —— بہن بھائی کا پیار

ہے جس میں کوئی ذات نہیں، حقائق نہیں اور ردوکد کے بعد دونوں یہ رشتہ قبول کر لیتے ہیں۔

یہاں سے افسانہ ایک نیا موڑ لیتا ہے۔ دونوں عیاری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اور جنسی کشش کی تیز دھارا ہے اور بہن بھائی کے رشتے کی آڑ ہے۔ ایک دائرہ ہے جو دونوں ایک دوسرے کے ساتھ کھیل رہے ہیں۔ جب اجلا کا شوہر رام کدرنی آ جاتا ہے۔ اجلا کو رونا آتی اس کے ساتھ فطری نہیں رہتا۔ وہ کہتی ہے میں نے ایک بھائی بنایا ہے۔ اور دونوں کے بیچ ایک نیا ڈراما شروع ہوتا ہے۔ جب موہن جام کی ملاقات رام کدرنی سے کرائی جاتی ہے تو پھر تینوں کے بیچ ڈرامے میں ایک نئی تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ جب سمترا آتی ہے۔ اور موہن جام اس سے کہتا ہے کہ میں نے ایک بہن بنائی ہے۔ تو دونوں کے مکالموں میں ڈرامے کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے۔ بیدی نے ان تمام واقعات اور مکالموں میں ہلکی سی ظرافت اور طنز کا استعمال ایسی فنکارانہ باریکی سے کیا ہے کہ افسانے میں سنجیدگی برقرار رہتی ہے۔ ورنہ قلم کی معمولی سی بے راہ روی بھی اسے کامیڈی اور میلوڈرام فارس کی طرف لے جا سکتی تھی۔ آخر طنز بیدار ذہنوں سے محظوظ ہی ہوتے ہیں۔

اور پھر افسانہ اپنے عروج تک پہنچتا ہے۔ یہ عروج تک خالص بیدی کا، خالص اردو کا، خالص ہندوستانی معاشرے اور تہذیب کا زائیدہ ہے۔ افسانہ کسی اور ملک میں کوئی بھی دوسرا موڑ لے سکتا تھا۔ لیکن ہندوستان میں، خصوصاً ہندوؤں میں بہن بھائی کا رشتہ جو تقدیس رکھتا ہے وہ دنیا کی کسی اور تہذیب میں نظر نہیں آتے۔ اس افسانے میں راکھی باندھنے کی رسم سے بیدی نے وہ کام لیا ہے کہ من کا چھچھلا پن اور من کا میلا پن دودھ کا دودھ پانی کا پانی کی طرح ظاہر ہو جاتا ہے۔ سچائی سامنے ہو اور اسے آدمی نہ دیکھے اور جھوٹ کے جال میں پھنستا چلا جائے تو وہ اپنی قدر اور اپنا اعتبار ہی نہیں کھوتا، زندگی کی مسرتوں کی بجائے تناؤ اور فشار کا شکار ہو جاتا ہے۔

موہن جام کی ایک سیدھی سادی بہن ہے جو اپنے شوہر کے ساتھ پریل کے غریب علاقے میں ایک چال میں رہتی ہے۔ موہن جام کی بیوی سمترا موہن جام سے پوچھتی ہے۔ رادھا کیسی ہے۔ موہن جام کہتا ہے۔ میں تو اس سے ملا نہیں۔ "ہائے رام جب سے میں گئی ہوں اپنی بہن سے بھی نہیں ملے""" وقت نہیں ملا""" اور وہ خود بھی نہیں آئے رادھا اور کیلاش پتی"""" آئے تھے چار بار، لیکن میں ہی گھر پہ نہیں تھا۔" سمترا کہنا چاہتی تھی "ملے بھی کیسے۔ وہ تو کوئی بہن تھی بنائی

ہوئی تھوڑی تھی۔" لیکن وہ خاموش رہی۔

رکھشا بندھن کے دن موہن جام پاریل اپنی بہن رادھا کے ہاں پہنچا۔ ساتھ سمترا بھی تھی۔ رادھا بانہوں پہ پھیلا کر لپکی جیسے برسوں کے بعد ملی ہو۔ موہن جام نے رادھا کو گال سے چوم لیا۔ پھر سر پہ پیار سے ہاتھ پھیرا اور بہن کی آنکھوں سے شکایت کے آنسو پونچھے۔ تھوڑی دیر بعد رادھا بڑے مزے سے اٹھی اور لکڑی کی جالی میں سے مٹھائی کی طشتری اٹھا لائی۔ پھر چوکی سامنے رکھ کر بھائی کو بٹھایا۔ اس کا منہ پورب کی طرف کیا۔ کلائی پہ سادہ سی مولی کی راکھی باندھی منہ میں میٹھے کا ٹکڑا ڈالا۔ موہن نے جیب سے دس روپے کا ایک نوٹ نکالا اور رادھا کی ہتھیلی پہ رکھ دیا۔ رادھا نے اس کا نوٹ آنکھوں سے لگایا اور پرارتھنا کی "یہ دن ہر بہن کے لئے آئے بھگوان۔"

یہ پورا منظر کتنا خوبصورت ہے۔ اس سے اپنائیت پر محبت پر رشتہ ناتوں پر آدمی کا اعتماد قائم ہوتا ہے۔ اس منظر میں سادگی ہے، خلوص ہے، غریبی کا حسن اور پرارتھناؤں کی برکت ہے۔

سمترا اور بچے کو گھر چھوڑ کر موہن جام اچلا کے ہاں جانے کے لئے نکلا۔ وہ سمترا کو بعد میں کبھی لے جانا چاہتا تھا اس روز نہیں۔ موہن نے بازار سے سوا تین سو روپے کی ایک بنارسی ساڑی لی اور اس کا خوبصورت گفٹ پیکٹ بنوایا۔ رام گدکری کا خیال تھا کہ موہن اس دن نہیں آئے گا اور اگر وہ راکھی بندھوانے کے لئے آ گیا تو وہ کوئی گڑبڑ نہیں کر سکتا۔ پھر تو سب ٹھیک ہے اور موہن آ گیا تھا۔ جس کے لئے اچلا صبح ہی سے کلابتون اور جھل مل اور نہ جانے کن کن چیزوں سے ایک خوبصورت راکھی بنا رہی تھی۔ رادھا کی غریبانہ مولی راکھی تو موہن نے اتار کر کہیں پھینک دی تھی۔ اب اس کی کلائی پر کچھ نہ تھا۔

اچلا نے بہت خوبصورت قمیص اور شلوار پہنے ہوئے تھے۔ گلے میں پیاز کے چھلکے کی طرح کا ایک دوپٹہ تھا جس نے اچلا کے گلے اور سینہ کو صحت کا رنگ دے دیا تھا۔ قمیص نے چھاتی کمر اور نچلے حصے کی بہت ہی خوبصورت حد بندیاں کر رکھی تھیں۔

دیکھئے افسانہ نگار کتنی بچتا اور بے ساختگی سے چھوٹی بہن کے اندر سے بچی عورت کو ابھار رہا ہے۔ بہن بھائی کے اس رشتہ میں کوئی کھوٹ ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس کھوٹ کو ظاہر کیسے کیا جائے۔ فنکاری راست بیانی یا تبصرے یا تقریر کی بجائے چند ایسے اشاروں سے کام لیتی ہے جو افسانوی مواد ہی کا حصہ ہوتے ہیں۔ مثلاً اچلا کے لباس کا بیان جس میں وہ بہن سے زیادہ ترغیب

انگیز عورت لگتی ہے۔ دوسرے جتنے بھی اشارے ہیں اسی نوع کے ہیں مثلاً اس کے ہاتھ میں تھالی تھی جس پر رکھی ہوئی مٹھائی پر سونے کے ورق کانپ رہے تھے۔ اور اس کے ایک طرف راکھی تھی جس کی جھل مل میں سچے موتی لگے ہوئے تھے۔ اس بیان میں سونے کے ورق کا کانپنا اور سچے موتی کا ذکر ایک جھوٹے تعلق کا تضاد پیش کرتے ہیں۔ اچلا نے جب موہن کی کلائی پر راکھی باندھنی شروع کی تو رام گدکری کو اس کے ہاتھ خوشی سے کانپتے ہوئے دکھائی دیے۔ پھر موہن نے مٹھائی کے ٹکڑے کے لیے منہ کھولا۔ اور اچلا نے اس میں قلاقند رکھ دی۔ تبھی موہن نے [illegible] جیب میں ہاتھ اور اس سے ساڑی نکالی۔ اس پر سو روپے کا نوٹ رکھا اور دونوں چیزیں اچلا کی طرف بڑھا دیں۔ رکشا کی یہ رسم ادا کرنے میں اچلا بھی خاموش رہی اور موہن بھی۔ دونوں کے بدن میں ایکا ایکی بس ہاتھ چھو جانے سے ایک بجلی سی دوڑ گئی۔ پھر اچلا نے دھیمی سی آواز میں کہا۔ یہ دن بار بار آئے بھگوان۔ اور جب موہن نے اچلا کی آنکھوں میں دیکھا تو ان میں حیا کی سرخی تھی۔

رادھا کی اور اچلا کی پرارتھناؤں میں فرق ہے۔ رادھا نے پرارتھنا کی تھی۔ یہ دن ہر بہن کے لئے آئے بھگوان۔ اس میں بے لوثی تھی۔ اچلا کی پرارتھنا میں غیر شعوری طور پر خود غرضی کا عنصر تھا گویا وہ دنیا کی دوسری بہنوں سے الگ قسم کی بہن ہے۔ اور آنکھوں میں حیا کی سرخی تو موہن جام کے ساتھ اس کے تعلق کی چغلی کھا رہی تھی۔ یہ تعلق صرف جسم کے چھونے تک تھا۔ اچلا کی دل کی گہرائیوں میں اس کے لئے کوئی جگہ نہیں تھی۔ آج اچلا موہن جام کو پیچھے چھوڑنے تک نہیں گئی۔ اس کے پیر جواب دے گئے تھے۔ اپی کو نڈھال ہوتے دیکھ کر رام گدکری نے اسے تھام لیا۔ اپی بولی مجھ سے پیار کرو۔" رام نے اپی کو سینے سے لپٹا لیا۔ اور بھینچے رہا اس کے بعد اپی کی آنکھیں بند تھیں اور منہ کھلا ہوا۔ جب تک موہن جام اچلا اور رام گدکری کے خیالوں سے بھی دور جا چکا تھا۔

سارتر نے اپنے وجودی فلسفہ میں جس چیز کو BAD FAITH کہا ہے یہ افسانہ اس کی بہت اچھی تمثیل ہے۔ جہاں آنکھوں میں حیا کی سرخی ہو اور ہاتھ سے ہاتھ چھو جانے سے نبض کی دھڑکن بڑھ جائے وہاں بہن اور بھائی کا رشتہ جھوٹا اور عورت اور مرد کا رشتہ سچا ہے۔ دوغلے پن اور عیاری کے مقابلہ سچائی کی زندگی چاہے وہ گناہ کی ہی کیوں نہ ہو یا مروجہ اخلاقیات کے منافی ہو اپنی ایک قدر رکھتی ہے کیونکہ اس میں حقیقی جذبات کا اعتراف ہے۔ اس میں وہ تھکن نہیں جو جھوٹے

رشتوں کو نباہنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اچا تھک گئی ہے۔ اور موہن جام اس کے خیالوں سے بھی دور چلا گیا ہے۔ لیکن موہن جام بھی رادھا کے خیالوں سے دور نہیں جا سکتا۔ بھائی بہن کو راکھی باندھنے آیا تو اس کا نشہ دلوں تک قائم رہے گا۔ اور رادھا کی محبت کی قیمت کو نہ سمجھنا اسے صرف دس روپے دینا اور اس کی راکھی کو پھینک دینا۔ اس کے کردار کے ایسے مکروہ پہلو ہیں کہ دیر سویر اسے ان پر پشیمانی کا احساس نہ ہوا تو اس کی شخصیت سے وہ طے بہن کی سادگی بھی دور نہ ہوگی۔

⁂

لاجونتی

''لاجونتی'' بیدی کے چند بہت ہی صاف ستھرے اور تخلیقی افسانوں میں سے ایک ہے۔ اس میں ایک لفظ ایسا نہیں جو بھرتی کا ہو۔ ایک واقعہ ایسا نہیں جو مرکزی تھیم سے غیر متعلق ہو۔ اس میں وہ ابہام یا الجھاؤ بھی نہیں جو مثلاً ''پکلیکس'' میں نظر آتا ہے۔ وہ پھیلاؤ بھی نہیں جو انشائیہ نما افسانوں میں غیر ضروری باتوں سے پیدا ہوا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیدی کے افسانوں کا خمیر ایسا طاقتور ہوتا ہے جو بہت ہی فنکارانہ اسقام مثلاً زبان کی لکنت، واقعات کی بے ترتیبی یا الجھاؤ کو برداشت کر لے جاتا ہے۔ لیکن ان کے بہترین افسانوں میں جن کی تعداد کم نہیں فن کا ایسا رچاؤ ملتا ہے کہ ایک نابغہ کے تخلیقی جوہر کے حیرت ناک تجربے سے ہم دوچار ہوتے ہیں۔

لاجونتی کی فنی تعمیر میں اس بات کا خاص خیال رکھا گیا ہے کہ جس کردار کو جتنی ضرورت ہو اس کو اتنی ہی جگہ ملے۔ افسانہ کا مرکزی کردار لاجونتی ہے۔ افسانہ لاجونتی ہی کا ہے لیکن لاجونتی بہ نفسِ نفیس ہمارے سامنے تو افسانے کے آخری دو تین صفحوں ہی میں آتی ہے۔ اور آتی بھی ہے تو بے حد بحرانی اور فیصلہ کن لمحات میں۔ افسانہ کا وافر حصہ تو لاجونتی کے شوہر سندر لال اور اس کی اس تحریک پر صرف ہوا ہے جو مغویہ عورتوں کی بازیافت اور انھیں گھر میں بساؤ دل میں بساؤ سے عبارت ہے۔ لاجونتی سے کہیں زیادہ توجہ بیدی نے سندر لال پر صرف کی ہے۔ سندر لال کیا تھا۔ اب کیا ہے۔ اس تبدیلی کا اثر اس کے کردار پر کیا پڑا ہے۔ یہ افسانوی تھیم کے اہم عناصر ہیں۔

لاجونتی انتہا پسند صورت حالات کا افسانہ ہے گو بظاہر لگتا نہیں۔ پڑھنے میں تو وہ لاجونتی کے نرم و نازک پودے کی مانند لگتا ہے۔ گاؤں کے لوگوں کو ساتھ لے کر سندر لال پربھات پھیریوں کو نکلتا ہے جو گھر میں بساؤ دل میں بساؤ کے نعروں کے ساتھ گیت اور بھجن گاتے ہیں۔ شام کو مندر میں نارائن بابا کی کتھائیں ہوتی ہیں۔ اس گاؤں پر سے فسادات کی آندھی گذر چکی

ہے۔ آندھی کیسی تندو تیز تھی اس کے کوئی نشان باقی نہیں سوائے ان چند لڑکیوں اور عورتوں کے جو اغوا کرلی گئی ہیں۔ مردولا سارا بھائی نے ان عورتوں کی بازیافت اور انھیں پھر سے اپنے آبائی گھروں میں بسانے کی تحریک چلائی ہے۔ اور سندرلال پورے جوش وخروش سے اس تحریک میں شامل ہو گیا ہے۔ اور اپنے گاؤں کی کمیٹی کا سکریٹری بھی چن لیا گیا ہے۔ جب بازیافت کی گئی عورتوں کا ٹرک کے ذریعہ کوئی جتھا گاؤں میں آتا ہے تو پھر دو انتہا پسند منظر سامنے آتے ہیں۔ ایک تو وہ ماں باپ بھائی بہن جو آنسو بہاتے ہوئے اپنے جگر گوشوں کو قبول کر لیتے ہیں دوسرے وہ لوگ جو انھیں قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں اور کہتے ہیں ڈوب مری ہوتی۔ زہر کھا لیا ہوتا۔ وہ خاندان کے کلنک کو زندگی بھر کے لئے اپنے یہاں رکھنا پسند نہیں کرتے۔

سندرلال انتہا پسندی کے دو رخ پیش کرتا ہے۔ اپنی بیوی لاجونتی کے اغوا ہو جانے کے بعد سندرلال میں ایک بڑی تبدیلی آئی ہے۔ کہاں تو وہ لاجو کو بہت مارا پیٹا کرتا تھا کہاں اب اپنی بدسلوکیوں کو یاد کرکے اور یہ سوچ کر کہ وہ کہاں اور کیسی دردشا میں ہوگی، اس کا دل پسیج اٹھتا اور وہ دل سے چاہتا کہ ایک بار صرف ایک بار لاجو مل جائے تو میں سچ مچ ہی دل میں بسالوں اور لوگوں کو بتا دوں — ان بیچاری عورتوں کے اغوا ہونے میں ان کا کوئی قصور نہیں۔ وہ سماج جو ان معصوم اور بے قصور عورتوں کو قبول نہیں کرتا ایک گلا سڑا سماج ہے اور اسے ختم کر دینا چاہیے۔ وہ کہتا ان عورتوں کو گھر میں وہی مرتبہ دینا چاہیے جو گھر میں کسی بھی عورت کسی بھی ماں بیٹی بہن، یا بیوی کو دیا جاتا ہے۔ انھیں اشارے کنائے سے بھی ایسی باتوں کی یاد نہیں دلانی چاہیے جو ان کے ساتھ ہوئیں۔ کیونکہ ان کے دل زخمی ہیں۔ وہ نازک ہیں۔ چھوئی موئی کی طرح ہاتھ لگاؤ تو کمھلا جائیں گے۔

آدمی میں ایسی تبدیلی بڑی مشکل سے آتی ہے۔ یہ آدمی کا انسان بنایا انسان کا فرشتہ یا سنت یا ولی بننے کے مرادف ہے۔ مشرقی معاشرے میں عورت خاندان کی عزت مانی جاتی ہے۔ اس کا کسی کے ساتھ عشق کرنا، یا بھاگ جانا، یا اغوا کیا جانا، یا کنوار پن میں حاملہ ہونا، پورے خاندان کو اس کی طرف شقی القلب بنانے کے لئے کافی ہے۔ کسی نہ کسی بہانے اسے موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ بہت سے خاندانوں کا مغویہ عورتوں کو گھر میں نہ بسانے کے پیچھے سبب یہی سماجی جبر رہا ہوتا ہے۔ لیکن یہ مشکل کام سندرلال کر دکھاتا ہے۔ لاجونتی کی واپسی کے بعد وہ اس کے ساتھ ایسا ہی سلوک کرتا ہے جیسا کہ وہ لوگوں کو تلقین کیا کرتا تھا۔ سندرلال جیسے آدمی کے لئے یہ تبدیلی آتی

آسان نہیں تھی اس میں مردانہ خشونت اور خباثت کا عنصر کچھ کم نہیں تھا۔ اس نے اپنی لاجونتی سے ساتھ بدسلوکی کرنے میں کوئی بھی کسر اٹھا نہ رکھی تھی۔ وہ جگہ بے جگہ اٹھتے بیٹھتے کھانے کی طرف بے توجہی برتتے اور ایسی ہی معمولی معمولی باتوں پر پیٹ دیا کرتا تھا۔ اور لاجو ایک پتلی شہتوت کی ڈالی کی طرح نازک سی دیہاتی لڑکی تھی۔ اس کا دبلا پن اس کی صحت کے خراب ہونے کی دلیل نہ تھی۔ ایک صحت مندی کی نشانی تھی جسے دیکھ کر بھاری بھرکم سندر لال پہلے تو گھبرایا۔ لیکن جب اس نے دیکھا کہ لاجو ہر قسم کا بوجھ، ہر قسم کا صدمہ حتی کہ مار پیٹ تک سہ گذرتی تو وہ اپنی بدسلوکی کو بتدریج بڑھاتا گیا اور اس نے ان حدوں کا خیال ہی نہ کیا جہاں پہنچ جانے کے بعد کسی بھی انسان کا صبر ٹوٹ سکتا ہے۔ ان حدوں کو دھندلا دینے میں لاجونتی خود بھی ممد ثابت ہوئی تھی۔ چونکہ وہ دیر تک اداس نہ بیٹھ سکتی تھی اس لئے بڑی سے بڑی لڑائی کے بعد بھی سندر لال کے صرف ایک بار مسکرا دینے پر وہ اپنی ہنسی نہ روک سکتی۔ اور لپک کر اس کے پاس چلی آتی اور گلے میں بانہیں ڈالتے ہوئے کہہ اٹھتی۔ پھر مارا تو میں تم سے نہیں بولوں گی۔ صاف پتہ چلتا تھا وہ ایک دم ساری مار پیٹ بھول چکی ہے۔

بیدی کے یہاں عورت کی مار پیٹ کا ذکر ایک دو جگہ اور بھی آیا ہے۔ ”ایک چادر میلی سی میں “رانو اور تلوکا کی لڑائی تو انتہائی پر تشدد اور ہنگامہ خیز ہے۔ اس مار پیٹ میں تو تشدد، کرودھ اور خباثت کا ایسا مظاہرہ ملتا ہے کہ آدمی کا دل لرز جاتا ہے۔ ”گرہن“ میں رسیلا ہولی کے گال پر ایک طمانچہ مارتا ہے۔ جو اپنی انگلیوں کے نشان چھوڑ جاتا ہے۔ یہ ایک طمانچہ رسیلے کی بدکرداری کا نقش قائم کرنے کے لئے کافی ہے۔ لاجونتی میں بیدی نے سندر لال کی مار پیٹ کا ذکر کیا ہے۔ لیکن کوئی منظر نہیں دکھایا۔ اگر دکھاتے تو تشدد اور کرودھ کا ایسا ہی کوئی نظارہ سامنے آتا۔ لیکن افسانہ میں بیدی سندر لال کی مار پیٹ کو مردانہ طاقت، خشونت اور برتری کی علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ عموماً دیہاتی عورتیں شوہروں کی مار پیٹ کو تغافل اور عدم توجہی پر ترجیح دیتی ہیں کہ اس سے ایک رشتہ تو قائم رہتا ہے، جس میں مظلومیت اور پشیمانی کی گرہوں کے لئے گنجائش تو نکل آتی ہے۔ عورت مرد کا یہ رشتہ مرد کی برتری اور عورت کے اس کی باندی ہونے اس کے ہر حکم کی تعمیل کرنے اور جبر و ستم برداشت کرنے کے قدیم تصور پر مبنی ہے۔ افسانہ نگار لکھتا ہے ”گاؤں کی دوسری لڑکیوں کی طرح وہ بھی جانتی تھی کہ مرد ایسا ہی سلوک کیا کرتے ہیں۔ بلکہ عورتوں میں کوئی

بھی سرکشی کرتی تو لڑکیاں خود ہی ناک پر انگلی رکھ کر کہتیں ''لے وہ بھی کوئی مرد ہے بھلا۔ عورت جس کے قابو میں نہیں آتی۔'' اور یہ مار پیٹ ان کے گیتوں میں چلی گئی تھی۔ خود لاجو گایا کرتی تھی۔ میں شہر کے لڑکے سے شادی نہیں کروں گی۔ وہ بوٹ پہنتا ہے۔ اور میری کمر بہت پتلی ہے۔ لیکن پہلی ہی فرصت لاجو نے شہر ہی کے ایک لڑکے سے لو لگا لی اور اس کا نام تھا سندر لال جو ایک برات کے ساتھ لاجونتی کے گاؤں چلا آیا تھا۔ اور جس نے دولہا کے کان میں صرف اتنا سا کہا تھا ''تیری سالی تو بڑی نمکین ہے یار۔ بیوی بھی چٹ پٹی ہوگی۔ لاجونتی نے سندر لال کی اس بات کو سن لیا تھا مگر وہ یہ بھول ہی گئی کہ سندر لال کتنے بڑے بڑے اور بھدے بوٹ پہنے ہوئے ہے اور اس کی اپنی کمر کتنی پتلی ہے۔

افسانہ نگار اس طرح شوہر کی مار پیٹ کو ایک انسانی مسئلہ بنانے کی بجائے عورت مرد کے طاقتور اور کمزور، برتر اور کم تر، ہونے کے قدیمی تصور کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ مار پیٹ کی دوسری نفسیاتی وجوہات، سادیت اور مساکیت کی یہاں نہ ضرورت ہے نہ گنجائش۔ اسی طرح زدوکوب کے معاشرتی مسائل یا عورت کے کم تر درجہ وغیرہ سے بھی اس افسانہ میں افسانہ نگار کو سروکار نہیں۔ مثلاً سندر لال آزادی نسواں کا حامی، عورت مرد کی برابری کا دعویدار جدید روشن خیال آدمی ہوتا تو وہ لاجونتی کو خود میں کوئی بھی تبدیلی لائے بغیر ہنسی خوشی اپنا لیتا۔ نہ خود کو سنت بنانے کی ضرورت پڑتی نہ لاجونتی کو دیوی بنانے کی۔ لیکن سندر لال ایک بھاری بھرکم، کم سواد قسم کا آدمی ہے۔ ساتھ ہی رنگین مزاج اور عورت کا شوقین بھی جیسا کہ اس کے دوست کے کان میں سالی کے نمکین اور بیوی کے چٹ پٹی ہونے کے اشاروں سے ظاہر ہے۔ افسانہ سے یہ نتیجہ نکالنا بھی مشکل نہیں کہ دونوں کی ازدواجی زندگی میں سیج کا سکھ ہیجان خیز اور اطمنان بخش رہا ہوگا۔ مار پیٹ کے بعد سندر لال کا مسکرا دینا۔ لاجو کا اس کی گردن میں باہیں ڈال دینا نبرد عشق میں جنگ کے بعد صلح اور روٹھنے کے بعد منانے کے ہی چونچلے ہیں جن میں کچھ خاص قسم کے مردوں اور عورتوں کو کچھ نرالا ہی لطف ملتا ہے۔

ایک دلچسپ سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا سندر لال کو لاجونتی سے محبت تھی۔ یا وہ اس سے جنسی تعلق ہی کو محبت سمجھتا تھا۔ اول تو ازدواجی زندگی میں عام آدمیوں میں اطمینان بخش جنسی تعلق ہی محبت، انسیت، یا لگاؤ کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ اس ذیل میں لاجونتی اور سندر لال سکھی

تھے تو ان میں ایک لگاؤ بھی تھا۔ شاید اسی لگاؤ اسی انسیت کے سبب جب لاجونتی اغوا کرلی جاتی ہے تو سندر لال کو اپنا، یا اپنی آبرو کا، یا خاندان کے ناموس کا، یا سماج میں اپنی رسوائی کا کوئی خیال نہیں آتا۔ وہ سوچتا ہے تو لاجو کے بارے میں سوچتا ہے۔ جانے وہ کہاں ہوگی، کس حال میں ہوگی۔ کبھی یہ خیال نہیں آیا کہ اب وہ آئے تو اچھا ہے۔ افسانہ نگار لکھتا ہے اب تو یہاں تک نوبت آگئی تھی کہ اس نے لاجونتی کے بارے میں سوچنا ہی چھوڑ دیا تھا۔ اس کا غم اب دنیا کا غم ہو چکا تھا۔ اس نے اپنے دکھ سے بچنے کے لئے لوک سیوا میں اپنے آپ کو غرق کردیا۔ گھر میں بساؤ دل میں بساؤ تحریک سندر لال کے لئے ایک روحانی انقلاب سے کم نہیں تھی۔ دراصل مغویہ عورت کو دوبارہ گھر میں بسانا انسانیت کے لئے ایک زبردست چیلنج رہا ہے جس کا آرکی ٹائپ رامائن کا وہ حصہ ہے جس میں ایک دھوبی کی بات پر رام چندر جی سیتا جیسی عصمت کی دیوی کو گھر سے نکال دیتے ہیں۔ اس واقعہ کا نہ صرف افسانہ نگار نے بطور اسطور کے استعمال کیا ہے بلکہ سندر لال کے اعتراض کے ذریعہ اسطور شکنی کی جدلیات سے بھی کام لیا ہے۔

''ایک روز مغلی والے سانجھ کے سمے بھی پرچار کرنے چلے آئے اور ہوتے ہوتے قدامت پسندوں کے گڑھ میں پہنچ گئے۔ نارائن بابا رامائن کا وہ حصہ سنا رہے تھے جہاں ایک دھوبی نے اپنی دھوبن کو گھر سے نکال دیا تھا۔ اور اس سے کہہ دیا میں راجہ رام چندر نہیں جو اتنے سال تک راون کے ساتھ رہ آنے پر بھی سیتا کو بسا لے گا۔ اور رام چندر جی نے مہاستونتی سیتا کو گھر سے نکال دیا' ایسی حالت میں جب کہ وہ گربھ وتی تھی۔ کیا اس سے بھی بڑھ کر رام راج کا کوئی ثبوت مل سکتا ہے۔ سندر لال بھی موجود تھا۔ اس سے برداشت نہ ہو سکا تو وہ کہہ اٹھا شری رام نیتا تھے ہمارے۔ یہ کیا بات ہے بابا جی انھوں نے دھوبی کی بات کو تو ستیہ سمجھ لیا مگر اتنی بڑی مہارانی کے ستیہ پر وشواس نہ کر پائے۔'' نارائن بابا نے جز بز ہو کر کہا کہ تم اس بات کی مہانتا کو نہیں جانتے سندر لال نے کہا۔

''ہاں بابا۔ اس سنسار میں بہت سی ایسی باتیں ہیں جو میری سمجھ میں نہیں آتیں۔ آج بھی بھگوان رام نے گھر سے سیتا کو نکال دیا ہے اس لئے کہ وہ راون کے پاس رہ آئی ہے۔ اس میں کیا قصور تھا سیتا کا کیا وہ بھی ہماری بہت سی بہنوں کی طرح چھل اور کپٹ کی شکار نہ تھی۔

گویا سندر لال اب مذہبی عقیدے کو بھی گرد و پیش کے حقائق کی روشنی میں دیکھنے بلکہ پرکھنے لگا ہے۔ عورت کی لاج کے متعلق انسانی فطرت میں جاگزیں صدیوں پرانے تعصبات کے

خلاف مورچہ بندی کوئی آسان کام نہیں تھا۔

اور پھر خبر آئی کہ بہت سی مغویہ عورت کے ساتھ لاجونتی بھی آ گئی۔ سندرلال اسے لینے کے لئے گیا۔ بیدی نے اس پہلی ملاقات کا ذکر گہری نفسیاتی بصیرت کے ساتھ کیا ہے۔ لاجونتی کو دیکھ کر سندرلال کو ایک دھچکا سا لگا۔ اس نے دیکھا لاجونتی کا رنگ کچھ نکھر سا گیا ہے۔ اور وہ پہلے کی بہ نسبت کچھ تندرست سی نظر آتی تھی۔ نہیں وہ موٹی ہوگئی تھی سندرلال نے جو کچھ لاجو کے بارے میں سوچ رکھا تھا وہ سب غلط تھا۔ وہ سمجھتا تھا غم میں گھل جانے کے بعد لاجونتی بالکل مریل ہو چکی ہوگی۔ اس خیال سے کہ پاکستان میں بڑی خوش رہی ہے اسے بڑا صدمہ ہوا لیکن وہ چپ رہا کیونکہ چپ رہنے کی قسم کھا رکھی تھی۔ اگرچہ وہ جان نہ پایا کہ اتنی خوش تھی تو پھر چلی کیوں آئی۔ اس نے سوچا شاید ہند سرکار کی دباؤ کی وجہ سے اسے مرضی کے خلاف یہاں آنا پڑا۔ مغویہ کے چہرے پہ پہلی نظر ڈالنے کا تاثر کچھ عجیب سا ہوا۔ لیکن اس نے سب خیالات کا ایک انتہائی مردانگی سے مقابلہ کیا۔

سندرلال لاجونتی کو اب لاجو کے نام سے نہیں پکارتا تھا وہ اسے دیوی کہتا تھا۔ لاجونتی کہنا چاہتی تھی کہ وہ اسے اپنی واردات کہہ سنائے اور کہتے کہتے اتنا روئے کہ اس کے سب گناہ دھل جائیں۔ لیکن سندرلال کہتا۔ جانے دو بیتی باتیں۔ اس میں تمہارا کیا قصور تھا۔

البتہ شروع شروع میں ایک دفعہ سندرلال نے لاجونتی کے سیاہ دنوں کے بارے میں اتنا پوچھا تھا۔ ''کون تھا وہ۔''

لاجونتی نے نگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا۔ ''جماں''

''اچھا سلوک کرتا تھا وہ؟''

''ہاں''

''مارتا تو نہیں تھا؟''

لاجو نے اپنا سر سندرلال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا ''نہیں اور پھر بولی۔'' وہ مارتا نہیں تھا۔ پر مجھے اس سے زیادہ ڈر آتا تھا۔ تم مجھے مارتے بھی تھے پر میں تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب تو نہ مارو گے۔ سندرلال کی آنکھوں میں آنسو امڈ آئے اور اس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا۔ ''نہیں دیوی، اب نہیں .... نہیں مارونگا۔'' ''دیوی'' لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔

اور لاجونتی کی من کی من ہی میں رہی۔ وہ کہہ نہ سکی ساری بات اور چپکی دبکی پڑی رہی اور اپنے بدن کی طرف دیکھتی رہی جو کہ بٹوارے کے بعد اب "دیوی" کا بدن ہو چکا تھا۔ لاجونتی کا نہ تھا۔ وہ خوش تھی بہت خوش لیکن ایسی خوشی میں سرشار جس میں ایک شک تھا اور وسوسے۔ جب بہت دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لئے نہیں کہ سندر لال بابو نے وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لئے کہ وہ لاجو سے بہت ہی اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہ تھی۔ وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے وہ ـــ لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے۔ لاجو نہیں ہو سکتی وہ بس گئی پر اجڑ گئی۔

"وہ بس گئی پر اجڑ گئی" یہ قول محال اس تضاد کا زائیدہ ہے جو دو انتہا پسند صورت حال کے ٹکراؤ سے پیدا ہوا ہے۔ ایک طرف سندر لال ہے جو ایک مکمل آدرش وادی اور فرشتہ صفت آدمی میں بدل چکا ہے۔ وہ کتنا بدل چکا ہے شاید اس کا خود اسے بھی علم نہیں۔

"سندر لال نے لاجو کی سونا مورتی کو اپنے دل کے مندر میں استھاپت کر دیا تھا۔ اور خود دروازے پر بیٹھا اس کی حفاظت کرنے لگا تھا۔ ہر قسم کے شکوک و شبہات، بدگمانیوں اور وسوسوں کے خلاف لڑ کر اس نے خود کو جس اعلیٰ اخلاقی مقام پر پہنچایا تھا۔ اب اس کا تقاضا یہی تھا کہ وہ اس مقام سے گرنے نہ پائے۔ اپنی شردھا، یقین اور اعتماد میں ہلکا سا بھی شگاف پیدا ہونے نہ دے۔ کیونکہ یہ شگاف پیدا ہو گیا تو سب کچھ تاراج ہو جائے گا۔ دیوی کا بنا بنایا مندر پتھروں کا ڈھیر بن جائے گا۔ دیوی کی سونا مورتی ٹوٹ کر مٹی کی عورت بن جائے گی جو کمزور ہے۔ ترغیبات کا شکار ہے۔ اور حالات کی صید زبوں ہوتی ہے۔ اور نامساعد ترین حالات میں بھی جینے کا طور ڈھونڈ لیتی ہے۔ ممکن ہے لاجونتی کی صورت میں یہ عورت سامنے آئے تو اس کے ساتھ جینے اور سلوک کرنے کیلئے خود سندر لال کو اپنے آدرشی مقام سے نیچے اتر کر پھر اسی مرد کا قالب اختیار کرنا پڑے جو زبان سے نہیں لاتوں اور گھونسوں سے بھی بات کرتا ہے۔ دل میں شکوک پیدا ہوں تو وہ جہاں کے متعلق زیادہ کرید کر پوچھ تاچھ کرنے لگے اور قسمت ساتھ نہ دے تو کچھ باتیں ایسی بھی سامنے آئیں جنہیں اس کا مردانہ پن برداشت نہ کر سکے۔ بیدی نے کمال ہنرمندی سے کام لے کر اس

بات کا بتنگڑ نہیں بنایا۔ اس ذیل میں دونوں کی گفتگوں کی ایک ہی مثال ہے۔ وہ بھی بے انتہا مختصر اور گہری نفسیاتی باریکیوں کی حامل لاجونتی کہتی ہے کہ جہاں اسے مارتا نہیں تھا لیکن اسے اس سے ڈراتا تھا جب کہ سندر لال اسے مارتا تھا تب بھی اسے ڈر نہیں لگتا تھا۔ اس نکتہ پر روشنی بیدی کی ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' سے پڑتی ہے جس میں رانو کہتی ہے۔ ''بیاہ کر لانے ہو خرید کر تو نہیں لائے'' خریدی ہوئی اور مغویہ عورت کو وہ خود اعتمادی اور تحفظ کبھی حاصل نہیں ہوتا جو ایک شادی شدہ عورت کو ہوتا ہے۔ کیونکہ شادی اور بیاہ ایک سماجی عہد نامہ ہے۔ اور اس کی سلامتی کا ذمہ دار پورا معاشرتی نظام ہوتا ہے جسے روایات مذہب اور قانون کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ مغویہ عورت اپنی ذات میں بالکل تنہا اور مکمل طور پر مرد کے رحم و کرم پر زندہ ہوتی ہے۔ اسی لئے خوف زدہ رہتی ہے۔ وہ گھر سے نکال دی جائے تو بالکل بے سہارا ہو جاتی ہے۔ اس کی طرف لوگوں کو وہ ہمدردی بھی نہیں ہوتی جو ایک مطلقہ اور بیوہ کے لئے ہوتی ہے۔ مغویہ کو وہ معاشی تحفظ بھی حاصل نہیں ہوتا جو ایک داشتہ کو ہوتا ہے اور وہ آزادی بھی نہیں ملتی جو ایک طوائف کو حاصل ہوتی ہے۔ وہ اغوا کرنے والے کے رحم و کرم پر جیتی ہے اور رحم و کرم کبھی بھی ظلم و ستم میں بدل سکتا ہے۔ ظلم و ستم شادی میں بھی ہوتا ہے جسے عورت اپنی برداشت کے مطابق سہہ جاتی ہے کیونکہ اسے اپنی شادی، اپنا گھر، اپنے بچوں کو بچانا ہوتا ہے۔ مغویہ عورت کے پاس بچانے کے لئے کچھ بھی نہیں ہوتا۔

لیکن یہ معاملات عورت اور مرد کے ہیں جن میں جنس ایک بہت اہم رول ادا کرتی ہے۔ سندر لال اور لاجونتی کا معاملہ اب تو سنت اور دیوی کا بن گیا ہے اور ایسا کرنے میں وہ اپنی ان انسانی صفات سے محروم ہو گیا ہے جو عورت مرد کے رشتہ کو اپنی حیوانی جبلتوں کے ذریعہ اتنا طاقتور، پرکشش، پرانبساط اور اور تخلیقی بناتے تھے۔ سونے کی مورت کے ساتھ سندر لال سیج پر وہ کھیل کیسے کھیل سکتا تھا جو ایک نمکین عورت کے ساتھ اس نے کھیلے تھے۔

لاجونتی ایک معنی میں ازلی عورت ہے جس کا مقدر ہمیشہ ایک مرد کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ چاہے وہ شوہر ہو، آقا ہو، خریدار ہو، یا اغوا کنندہ۔ بیاہ کر آئی تو جوتیاں کھا کر بھی سندر لال کے ساتھ پتنی کا دھرم نبھایا۔ اغوا ہوئی بڑی رسوائی، بڑی چنتا، بڑے احساس گناہ کے باوجود وہ بطور عورت ہی کے جماں کے ساتھ رہی۔ نہ اس نے خود کو پاکیزہ سمجھا نہ پاپی۔ دونوں صورتوں میں اسے پھل تو ایک ہی ملنے والا تھا۔ جو ایک مجبور عورت کا مقدر رہا ہے۔ سماجی اخلاقیات تو چاہتی تھی

کہ وہ زہر کھا لے یا کنواں بھر لے۔ لیکن وہ زندہ رہی اور زندہ رہنے کے لئے اس نے جماں کی ہوس کو بھی گوارا کیا۔

بایولوجی یا انسان کی طاقتور جبلتیں انسانی مجبوریوں سے غیر متعلق اپنا کام کرتی رہتی ہیں۔ شاید یہاں بھی ایسا ہی ہوا ہو۔ لاجونتی جماں کی ہوس کی موجوں پر تیرتی ڈولتی رہی ہو۔ پچھتاتی نادم اور پشیمان ہوتی ہو۔ اور اپنے خاموش آنسوؤں سے رات گئے تک سرہانے کو تر بھی کرتی رہی ہو۔ انہیں آنسوؤں کا حساب تو وہ سندر لال کو دینا چاہتی تھی لیکن اب سندر لال کو فرصت کہاں تھی کہ اس کے آنسوؤں کو دیکھے۔ وہ تو اپنی سماج سیوا کے کام میں مصروف تھا۔ سندر لال میں تبدیلی آئی تھی۔ وہ بہتر انسان ہو گیا تھا۔ لیکن اس نتیجے کے طور پر ہی اس کی شخصیت میں بٹوارہ ہو گیا تھا۔ اب وہ اتنا LIBIDO کا آدمی نہیں رہا تھا جتنا کہ ایگو کا ہو گیا تھا۔ لاجونتی میں ایسی کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی۔ اس کی شخصیت جو تھی وہی رہی تھی۔ لیکن ایک بہت بڑے صدمے تلے کچل گئی تھی۔ اب وہ اپنی کھوئی ہوئی آبرو واپس نہیں لا سکتی تھی۔ اپنی لٹی ہوئی عصمت کی بازیافت نہیں کر سکتی تھی۔ وہ سندر لال کی طرح بہتر عورت نہیں بن سکتی تھی۔ وہ زیادہ سے زیادہ اپنی پاش پاش شخصیت، اپنے کچلے ہوئے وجود کے ذروں کو پھر سے جوڑ کر زندہ رہنے کا حوصلہ پیدا کر سکتی تھی۔ یہ زندہ رہنے کی خواہش کا سرچشمہ اس کی ایروٹک جبلت تھی۔ اس میں ایگو کی نہیں LIBIDO کی طاقت کارفرما تھی۔

سکھ کا سرچشمہ آدمی کی ذات سے پھوٹتا ہے شخصیت سے نہیں کیونکہ شخصیت تو گلس وارنش ہے، باہر کا دکھاوا۔ لاجونتی کو جس سکھ کی ضرورت ہے وہ تو سندر لال کی ذات ہی سے مل سکتا ہے۔ لیکن سندر لال نے اپنی پوری ذات کو ایک باضمیر آدمی کی شخصیت میں بدل دیا ہے۔ لاجونتی کے ساتھ اس کا سلوک ایک اچھے نیک اور باضمیر آدمی کا سلوک ہے۔ وہ جو بھی کرتا ہے اور کہتا ہے نیک اور شریفانہ ہوتا ہے۔ لیکن مرد کا عورت کے ساتھ سمبندھ اور سلوک اس کی ذات کی گہرائیوں سے اس کی ایروٹک شخصیت سے، اس کے LIBIDO کے نہاں خانوں سے پھوٹتا ہے۔ چاہے ہاتھ کا لمس ہو، آغوش کی نرمی ہو، بوسے کی کیف آفرینی ہو اور اختلاط کا ہیجان ہو، ان اعمال کے لئے نیک، اور شریف، اور اچھے کی صفات کا استعمال نہیں ہوتا کیونکہ یہ صفات اخلاقیات کے ضلع کی ہیں جن سے آدمی کی اخلاقی شخصیت، اس کا ضمیر اور سپر ایگو تعمیر ہوتا ہے۔

لاجونتی کا المیہ یہی ہے کہ وہ جو اسے فسادات میں اغوا کر کے لے گیا تھا وہ LIBIDO کا

آدمی تھا۔ اور اب جب کہ وہ سندر لال کے گھر آئی ہے تو اسے لبیڈو کی جگہ پر ایگو کی کارفرمائی ملتی ہے۔ سندر لال کی باضمیر شخصیت اچھی بھی ہے اور پرخلوص بھی ہے لیکن جذباتی ہے کیونکہ رحم اور ہمدردی کے جذبات ایک بڑے سانحہ کے پیدا کردہ ہیں۔ جذبے کے اردگرد اخلاقی تصورات کا خوبصورت ہالہ ہے۔ خود جذبے کی اپنی روشنی اور آنچ نہیں —— یہ روشنی اور آنچ آپ کو ایک جاندار منظر ہی میں اس وقت نظر آئے گی جب مکّا مارنے کے لئے اٹھا ہوا تلوکے کا ہاتھ پکڑ لیتا ہے۔ سندر لال نے لاجو کو دیوی بنادیا لیکن دیوی کا پوجنا آسان ہے عورت کو چاہنا مشکل ہے۔ پوجنے میں ایک رسم ادا ہوتی ہے۔ چاہت آزمائشوں، اضطرابوں اور مسرتوں سے بھرا ہوا ایک مسلسل عمل ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتا۔ رسم کی ادائیگی کے بعد آدمی کام دھندوں میں کھو جاتا ہے۔ جیسا کہ سندر لال سماج کے کاموں میں —— دلچسپ بات یہ ہے کہ سندر لال کی بٹی ہوئی شخصیت میں بھی ایک ارتقاء ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ گھر میں لاجو ٹھیک ہے، خوش ہے، بس گئی ہے اور باہر بہت سی دکھی عورتوں کو بسانے کا کام ابھی باقی ہے۔ اس کے برعکس لاجو کی شخصیت میں کوئی نفسیاتی گرہ نہیں، کوئی بٹوارہ نہیں۔ وہ سالم اور مکمل ہے۔ لیکن لاجو محسوس کرتی ہے کہ اب وہ موم کی گڑیا اور کانچ کا کھلونا ہے۔ اور اپنی ذات کے یہ ثنویت اسے قبول نہیں کہ عورت نہیں چاہتی کہ اسے وہ سمجھا جائے جو وہ فی الحقیقت نہیں ہے۔ اسی لئے جب لاجو آئینہ کے سامنے کھڑی ہو کر اپنے سراپا کو دیکھتی ہے تو وہ اس نتیجہ پر پہنچتی ہے کہ وہ سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ افسانہ نگار کیا خوبصورت انداز میں لکھتا ہے۔ کہ وہ سندر لال کی وہی لاجو بننا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔

سندر لال نے اسے محسوس کرادیا۔ جیسے وہ کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔ عورت کی طرف مرد کا صحیح اور سچا رویہ عورت کو خود اعتمادی اور طاقت عطا کرتا ہے۔ غلط رویہ چاہے اتنا مذہبی اور اخلاقی ہو عورت کے کردار میں تراڑیں پیدا کرتا ہے۔ سالم کردار کے مقابلے میں بٹی ہوئی شخصیت نہ اپنی زندگی بھرپور طریقہ پر جی پاتی ہے نہ دوسروں کی زندگی کو پر مسرت بنا سکتی ہے۔ انتہا پسند حالات، آلام مصائب، خوں ریزی، بہیمانہ تشدد اور عصمت دری کے تجربات سے گذری ہوئی عورت کی طرف ہم نے ایک اخلاقی رویہ اپنانے کا سبق ہی سیکھا ہے۔ اور یہ رویہ کیسے ناکام ہوتا ہے۔ لاجونتی اس کی عبرت ناک مثال ہے۔ تو آدمی کو کیا کرنا چاہیے۔ کون سا سلوک کرنا چاہیے۔

میں سمجھتا ہوں کہ واپسی کے بعد جب لاجو سندر لال سے کہتی ہے کہ جمال مجھے مارتا نہیں تھا لیکن اس سے مجھے ڈر آتا تھا۔ تم مجھے مارتے تھے۔ پر میں تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب نہ مارو گے۔ اس وقت سندر لال کو چاہیے تھا کہ نہیں دیوی، اب نہیں ماروں گا۔ کہنے کی بجائے اسے ایک ہلکا سا طمانچہ مار کر اپنی باہوں میں کھینچ لیتا اور خوب روتا اور خوب پیار کرتا۔ یہ ایک طمانچہ اس پتھر کی دیوار کو توڑ دیتا جس کے پیچھے آنسوؤں کا طوفان بھرا بیٹھا تھا۔ صرف محبت ہی ایک ایسا جذبہ ہے جو فاتح عالم ہے اور اپنے تیز و تند سیلاب میں اس تمام خس و خاشاک کو بہالے جاتا ہے جو اخلاقیات آدرش واد، نیک ارادوں اور شریفانہ منصوبوں کی ذیلی پیداوار ہے۔ نیکی، خیر اندیشی اور شریفانہ سلوک سے انسان کی نفسیاتی الجھنیں اور جذباتی گرہیں سلجھتی نہیں ہیں۔ راست روشی کے پندار میں آدمی یہ تک دیکھ نہیں پاتا کہ نیکی بھی بدی کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔ جب وہ ان پر جو اس کی تحویل اور نگہداشت میں ہیں مثلاً اس کے افراد خاندان، اپنے خدا، مذہب یا کسی سماجی آئیڈیولوجی کے نام پر ان کی تادیب کا نیک کام کرتا ہے۔ لیکن اسے نہیں معلوم کہ تادیب کے پیچھے جو جذبہ کام کر رہا ہے وہ اقتدار، طاقت اور ماتحتوں کو اپنے زیر نگیں رکھنے کا ہے۔

یہی سبب ہے کہ ادب اور آرٹ اخلاقیات میں قید نہیں ہوتا۔ ان سے بلند ہو کر زندگی کے حقیقی تجربات کی روشنی میں انھیں پرکھتا ہے۔ اسے ان سرچشموں کی تلاش ہوتی ہے جن سے انسانی عمل اور انسانی برتاؤ کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ اگر عمل کا سرچشمہ ہی گندہ ہے۔ خود پرستی، راست روشی، طاقت اور اقتدار، پندار اور اہنکار کے تاریک شگافوں سے پھوٹتا ہے تو خدمت خلق اور تادیب اور کردار کی تعمیر کے تمام منصوبے خراب نتائج پیدا کریں گے۔ نازیزم، فاشزم، پرائیویٹ سینائیں، اور حب الوطنی کے نام پر نفرت کی سیاست ایسے ہی گندے پانیوں سے پیدا ہوتی ہے جو شیتل جل کا فریب دیتے ہیں۔ شیتل جل کیا ہوتا ہے۔ وہ دیکھنا ہو تو منٹو کا باسط اور بیدی کا مادھو اور بھولا کا مطالعہ کیجیے۔

سندر لال فرشتہ ہو جاتا ہے اور فرشتے انسانی دکھ درد کو، اس کی ترغیبات اور گنہگاری کو اس کی جبلی ضرورتوں اور خواہشوں کو نہیں سمجھتے۔ اسی لئے غالب نے کہا تھا کہ فرشتوں کے لکھے پر ناحق پکڑے جاتے ہیں۔ دم تحریر ہمارا بھی کوئی آدمی ہوتا تو وہ ہماری لغزشوں کو سمجھتا۔ سندر لال کا لاجو سے سلوک بہت اچھا ہے۔ لیکن یہ ایک فرشتے کا سلوک ہے۔ وہ سلوک نہیں جو ایک مرد کا

عورت سے ہوتا ہے جس کا سرچشمہ LIBIDO اور جنسی محبت ہے۔ مغویہ یا لغزش زدہ عورت کے ساتھ مرد یا تو شیطانی سلوک کرتا ہے یا فرشتوں کا سا۔ عورت کو ضرورت ہوتی ہے انسانی سلوک کی۔ اور یہ بات پانی پت والے حالی جانتے تھے۔ کہ فرشتوں سے بہتر ہے انسان ہونا مگر اس میں پڑتی ہے محنت زیادہ۔ سندر لال نے من کا چوکھا پن پانے کے لئے شخصیت کے اس عنصر کو کھو دیا جو دوسروں کا دل جیتتا ہے۔ لاجو کا دل نہ ٹوٹے اس کی احتیاط میں وہ سناتن سچ بھول گیا کہ دل بدست آرتا کسی باشی۔ سندر لال کو کیا کرنا چاہیے تھا۔ اس کی تعلیم لارنس دیتا ہے جس پہ ہر مرد اور عورت کو کان دھرنا چاہیے۔ لارنس پھر انسانی عمل کو خودی کی خشک وادی سے نکال کر ایروسوم کی شاداب وادی میں لے جاتا ہے۔ اس کے الفاظ ہیں۔

اس یونانی قول کے برعکس کہ تو اپنے آپ کو پہچان ہمیں ہر مرد سے کہنا چاہیے کہ تو جو ہے وہی بن — یعنی تمنا کرنے والا۔ اور ہر عورت سے کہنا چاہیے — تو جو ہے وہی بن — یعنی وہ جس کی تمنا کی جا سکے۔

⁂

○ مہاجرین

مہاجرین بیدی کی ایک بہت اچھوتے موضوع پر نہایت ہی بصیرت افروز کہانی ہے۔ اس موضوع پر مجھے کوئی اور کہانی کسی اور افسانہ نگار کے یہاں نظر نہیں آئی۔ مہاجرین آئی ڈن ٹی ٹی یا شناخت کے بحران کی کہانی ہے۔ کہانی کا آغاز ریلوے سٹیشن پر ہوتا ہے اور انجام بھی۔ لیکن انجام سے پھر ایک نئی کہانی شروع ہوتی ہے جسے بیدی بیان نہیں کرتے لیکن جو پوری گذشتہ واردات میں پنہاں ہے یعنی کہانی کا انجام اس کے آغاز میں پنہاں ہے۔ اور جب کہانی ختم ہوتی ہے تو مہاجرین کی نئی زندگی شروع ہوتی ہے۔

کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

"دو ایک دم پاکھا کے سٹیشن پر اتر پڑے۔ وہ مہاجرین جو ایک مرد ایک عورت اور ایک ہی بچے پر مشتمل تھے۔ کوئی بڑے عزم والے لوگ نظر آتے تھے۔ سوائے اس بات کے کہ اسٹیشن پر اترنے سے پہلے عورت کچھ دیر کے لئے رکی، اور کوئی بات اس کے عزم اور استقلال کو نہیں جھٹلاتی تھی۔

بیدی مہاجرین اور مسافروں میں فرق کرتے ہیں۔ "مسافر اترے اور ان میں سے کچھ ترتیب اور کچھ دھکم پیل کے ساتھ باہر نکل گئے۔ لیکن مہاجرین ابھی وہیں کھڑے تھے۔ اور اپنے عزم کے باوجود کچھ سوچ رہے تھے۔

مسافر دھکم پیل کے ساتھ باہر نکلے کیونکہ انھیں جہاں جانا تھا یعنی اپنے مقام ٹھکانوں سے واقف تھے۔ وہ جہاں سے آئے پھر وہیں لوٹ سکتے تھے۔ مہاجرین ظاہر ہے کسی ایک جگہ سے ہجرت کر کے آئے تھے۔ اور جہاں سے آئے تھے اس طرف دوبارہ لوٹنے کا کوئی سوال نہیں تھا۔ پاکھا کا سٹیشن ان کی منزل نہیں تھی۔ کیونکہ کسی بھی منزل کا تعین کئے بنا وہ چل نکلے تھے۔ اس لئے کسی بھی سٹیشن یا منزل کو وہ اپنی منزل یا پناہ گاہ بنا سکتے تھے۔

> پاکھا کے سٹیشن ماسٹر دارلیش نے رحم بھری نظروں سے انہیں دیکھا اور بالکل مشینی انداز میں گاڑی کو چلے جانے کا سگنل دیتا رہا۔ پھر ان کے قریب آ کر ان سے پوچھا آپ کہاں جائیں گے؟''

''یہاں قریب کوئی آرام گاہ ہے؟'' مرد نے دارلیش سے پوچھا۔ وہ مرد گورکھپور اور اس کے نواح کی ہندوستانی بول رہا تھا۔ دارلیش نے جواب دیا۔ ''اسٹیشن سے باہر نکلتے ہوئے ایک حجام کی دکان ہے۔ ''رنگون ہیر کٹنگ'' اور اس کے پاس ایک ہوٹل ہے اور اس کے بالکل سامنے پاکھا کے کوئلے کی ان لوڈنگ ہوتی ہے۔''

اس موئی ماری 'کوئلوں سے سیاہ فام بستی میں جہاں ان کا کوئی رشتہ دار اور جان پہچان والا نہیں یہ لوگ کیوں اتر پڑے۔ بی بی ایک ٹوکری تھام کر بیٹھ گئی۔ اس ٹوکری میں کپڑوں کے بجائے بہت سے چیتھڑے نظر آتے تھے جیسے بچے پیدا ہونے سے پہلے عورتیں جمع کر لیتی ہیں۔ مرد اتنا لمبا تھا کہ اونٹ کی دم چومے لیکن اس کے باوجود اتنا بڑا معلوم نہ ہوتا تھا کیونکہ اس کے کندھے چوڑے تھے۔ مولویانہ داڑھی میں اس کی مضبوط ٹھوڑی محسوس ہوتی تھی۔ اس نے اپنا نام مولوی آثم بتایا۔ اس پر دارلیش نے گاؤں کی مسجد اور گاؤں کے چھوٹے موٹے مسلمانوں کے نام بتائے کہ آپ ان میں سے کسی کے یہاں جائیں گے۔ مرد نے کہا نہیں جی۔ میں یہاں کسی کو نہیں جانتا۔ میں یہاں کوئی کام کرونگا۔ کوئی کام ابھی تو مجھے ایک ٹھکانہ چاہیے۔''

''پاکھا میں کام مل سکتا ہے۔'' دارلیش نے حیران ہوتے ہوئے کہا——

''ان لوڈنگ کے سوا اور تو یہاں کوئی کام نہیں۔ دراصل آپ کیا کام کریں گے۔''

''جو بھی مل جائے۔''

یہ باتیں سن کر ہمارا دل دھڑکنے لگتا ہے۔ آخر مولوی آثم پر ایسی کیا بپتا پڑی ہے کہ وہ اچھا خاصا شہر اور ظاہر ہے شریف اور آسودہ حال گھر بار چھوڑ کر بیوی بچے کو لے کر کوئی بھی مزدوری کا کام کرنے کے لئے آ گیا ہے۔ اس سوال کے جواب میں افسانہ اس کی مرکزی تھیم کو اجاگر کرتا ہے۔

> دارلیش اس سے پوچھتا ہے۔ ''آپ نے کہا جو کام ہوگا۔ کریں گے۔ میرا مطلب ہے اتنی عمر میں آپ نے کوئی نہ کوئی ایسی بات تو سیکھی ہوگی جو آپ ہی کر سکتے ہیں۔'

"ہاں یہی ہے محسن وہ بیچارہ ہے۔ میں دلی کے کوچہ چیلان میں رہا کرتا تھا اور شعر کہا کرتا تھا۔"

"شعر؟"

"ہاں شعر۔"

"ارشاد فرمایئے بھلا کوئی۔"

"میں وہ اتنے پائے کا شاعر نہیں تھا بھائی۔ یوں ہی تک بندی کرتا تھا۔"

"نہیں آپ تو کسر نفسی کرتے ہیں۔ ماشاء اللہ یوں تو ... مولوی آثم نے جھلا کر کہا۔

"بس میاں وارث۔ اسی بات سے گھبرا کر بھاگ آیا ہوں۔ ابھی میں نے شعر سنایا ہی نہیں اور آپ داد دینے کے لئے تیار ہو گئے۔ آپ نے فرض کر لیا کہ میں بہت بڑا شاعر ہوں اور میرے جذبات کو ٹھیس نہیں لگنی چاہیے۔ مجھے بہت کوفت ہوئی کیونکہ میں نے شعر بنا، آپ نے سنا، آپ نے داد دی اور میں جھک کر آداب بجالانے کی فکر میں تھا۔ یہ سب کچھ کس لئے؟ کیوں — آخر کیوں؟"

تو دراصل بات یہ تھی کہ مولوی آثم اپنی جس شناخت سے بھاگنا چاہتے ہیں وہ ان کی بطور شاعر کے تھی۔ وہ کہتے ہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ پاکستان آجانے کے بعد بھی میں شاعر ہی رہا۔ اس مرحوم جوش مصالحے نے میری ہجرت کو جھٹلا دیا۔

گو مولوی آثم چاہتے تھے کسی گم نام جگہ پر گم نامی میں ایک نئی زندگی کا آغاز کریں — اسی لئے انھیں اس بات کا افسوس بھی ہوا کہ انھوں نے وارث کو اپنا نام بھی بتا دیا۔ پھر انھیں وہ نام مخفی رکھنے کی تاکید کرتے ہیں۔ دلی میں کوچہ چیلان میں ان کا مکان تھا۔ ان کے والد بھی اچھے شعر کہہ لیتے تھے۔ آخر مرزا سے تلمذ کرتے تھے۔ بلکہ میرزا نے خطوط میں ان کا ذکر بھی کیا تھا۔ ابا جان ہی تھے جنھوں نے بچپن میں مرزا کو بیسن کی روٹی پہنچائی تھی۔ "چنانچہ گھر کا ماحول شاعرانہ تھا۔ گھر میں شعر و ادب کی محفلیں جمنے لگیں۔ "اجی واہ کیا کہنے۔ حاصل مشاعرہ ہے۔ کہہ گئے استاد کہہ گئے۔ واہ واہ! اجی جناب آپ ہی کا حصہ ہے۔" اور ایسے کلمے ابا جان سے ہمیں ترکے میں ملے۔ گویا ورثہ میں انھیں ایک بنی بنائی شناخت مل گئی۔ "لوگ ہمیں اور ہمارے خاندان کی روایات کو جانتے تھے۔ وہ ان روایات کو برقرار رکھنے پر اصرار کرتے تھے۔ اور اس میں مرحومہ اور مغفورہ والدہ

صاحب اور ہمارے دوسرے عزیزوں کی تائید شامل تھی۔ لوگ کہنے پر فوراً تیار ہوتے۔ اجی کہاں فلاں اور کہاں ان کا بیٹا۔ اس کے باوجود مرصّع پاندان اور چنار اور کٹوریاں اور جانے کیا کیا چلتا رہتا۔" اسی طرح میں بھی انیس بیس کے فرق کے ساتھ ایک خاص انداز کا مالک ہو گیا۔ وہ انداز کیا تھا یہ میں بھی نہیں جانتا لیکن مجھے اتنا پتہ ہے کہ اگر میں بولتا تو پھر بولتا ہی چلا جاتا اور چپ رہتا تو پہروں خاموشی" مولوی آثم کی اس بات سے پتہ چلتا ہے کہ ان میں چڑچڑے پن کا عنصر پیدا ہو گیا تھا جو آگے چل کر زیادہ شدید صورت میں ظاہر ہوگا۔

مولوی آثم خود کو بہت ہی معمولی شاعر بلکہ تک بند سمجھتے تھے۔ لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں تھا۔ واریش کو انھوں نے جو اپنا ایک شعر سنایا وہ نہ صرف اچھا تھا بلکہ اس سے ان کے دل پر جو بیت رہی تھی اس کا ترجمان بھی تھا۔

میں نے چاہا تھا کہ مر جاؤں، اجازت نہ ملی
موت کو بھی وہ میرے دل کی تمنا سمجھا

واریش نے انھیں بتایا کہ ان دنوں ہماری ریلوے لائن پر کنکر ڈالنے کا کام ہے۔ ٹھیکہ لیں گے آپ؟ تو آثم نے کہا "نہیں بھائی۔ ٹھیکیدار کے نیچے کام کرونگا۔ اور جب کام سیکھ لونگا پھر تھوڑا بہت پیسہ لگا کر لائنوں میں کنکر ڈالنے کا ٹھیکہ لے لوں گا اور پھر آگے چل کر مولوی آثم کہتے ہیں۔ "میں شعر کو نہیں چھوڑ سکتا۔ لیکن کنکر اور شعر دونوں کو علیحدہ رکھوں گا۔ جب واریش نے کہا اب کوئی شعر سنا دیجئے تو مولوی آثم سوچ میں غرق ہو گئے۔ بیدی لکھتے ہیں۔ "یوں معلوم ہوتا تھا کہ وہ اس غوطے کے بعد کوئی موتی ہی لائیں گے۔ لیکن جناب موتی کہاں آتا ہے۔ کروڑوں غوطے خالی جاتے ہیں اور ہر غوطے کے ساتھ فضول سے گھونگھے موٹے سبز و سیاہ جالے لپٹے چلے آتے ہیں۔

مولوی آثم نے کہا۔ مجھے افسوس ہے کہ پاکھا میں آجانے کے بعد بھی میں شاعر ہی رہا۔ اس گرم جوش مصافحے نے میری ہجرت کو بھلا دیا ہے۔ پھر انھوں نے وہی شعر پڑھا جو اوپر درج ہوا ہے۔ پھر گویا آسماں سے زمیں پر اترتے ہوئے بولے۔ اور بس اس کے بعد قافیہ بندی۔ رواں، امتحاں، رشک جناں، خزاں اور زباں وغیرہ چلے آئے۔ اور اگر اضطراب ہوا تو انقلاب، عذاب، ابوتراب، اور پھر آب آب ہو گئے۔ اور پھر جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ شعر ابھی سنایا نہیں

اور داد ملنے لگی۔ گھر میں شعروادب کی محفلیں جمنے لگیں۔ مجھے یاد ہے اسی طرح خواجہ رفیع کے ہاں مشاعرہ ہو رہا تھا۔ ایک صاحب تشریف رکھتے تھے۔ میری طرف دیکھا اور پیک دان میں تھوکتے ہوئے بولے۔ ''ارے میاں ہاشم! تم چپ سادھے بیٹھے ہو!'' میں بھانپ گیا مجھ پر نوازش ہو رہی ہے۔ یوں وہ صاحب ابا جان کی دوستی کا دم بھرتے تھے۔ لیکن اتنا بھی نہ ہوا کہ صحیح نام جان لینے کی زحمت گوارا کرتے۔

تو دراصل مولوی آثم کی بغاوت اور بیزاری اتنی شاعری کے خلاف نہیں تھی جتنی کہ اس بناوٹ اور اداکاری جس میں ہر چھوٹ بڑے نے چہرے پر شاعری کا مکھوٹا لگا رکھا تھا۔ قافیہ بندی کرتے اور شاعر کے چولے میں اتراتے پھرتے۔ موتی تو کسی کے ہاتھ آتے نہیں اور فضول سے گھونگے مونگے، سبز و سیاہ جالے لپٹے چلے آتے۔ پیکدان میں پیک تھوکنے والا ایک جھوٹا شعری پیکر بنا رکھا تھا جس میں ان کا سفلا ایگو خود کو شاعر کہلا کر تسکین پاتا۔ آدمی جو کچھ کہتا وہ نظر ہی نہیں آتا تھا۔ اس کا مکھوٹا ہی اس کی شناخت قائم کرتا تھا۔ اور مکھوٹے قسم قسم کے تھے۔ شاعر کا بہت عام تھا اس لئے کہ یہ کوئی بھی تنگ بند گلے باز پہن سکتا تھا۔ خدائی فوجداروں کا الگ تھا۔ جاہل اور عیار پیر زادوں کا الگ تنگ نظر جاہل مولویوں کا الگ۔ اور سیاسی لیڈروں کا الگ۔ اہلیت کسی میں نہیں۔ اندر سے سب کھوکھلے۔ لیکن ابھی شعر ادا بھی نہیں ہوا کہ داد ملنا شروع، تقریر شروع بھی نہیں کی کہ زندہ باد کے نعرے بلند ہو گئے۔ لوگ ہاتھ چوم رہے ہیں۔ یاترائیں نکل رہی ہیں۔ ترشول بٹ رہے ہیں اور رنگ برنگ کی مختلف عقائد کی پگڑیاں پہنائی جا رہی ہیں۔ گویا پورا معاشرہ مکھوٹوں کا کارنیوال بن گیا ہے۔ ہر ایک نے اپنی شناخت قائم کی ہے جو جھوٹی ہے۔ اسی جھوٹ کے خلاف مولوی آثم کی روح انقباض محسوس کرتی ہے۔ مولوی آثم اپنا موروثی مکھوٹا اتار پھینکنا چاہتے ہیں۔ وہ بطور شاعر کے اپنی شناخت کو ختم کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جہاں ہیں وہاں سے اس شناخت سے پیچھا چھڑانا ممکن نہیں۔ چنانچہ وہ ہجرت کر کے ایسی جگہ جاتے ہیں جہاں انھیں کوئی نہیں جانتا۔ اس جگہ وہ محنت مزدوری کا کوئی بھی کام کریں گے۔ کنکر بچھائیں گے اور شعر کہیں گے لیکن اپنی بوسیدہ بے رنگ بساندماری کھوکھلی شناخت کے کینچلے سے باہر نکل کر ایک نئی، تازہ کار، اور خود اپنی زندگی کا آغاز کریں گے۔

لیکن ہجرت سے قبل مولوی آثم نے قدیم خاندانی اور جاگیردارانہ وضع کے خلاف نیا

طور اپنانے کی کوشش کی۔ سارے خاندان کی مخالفت کے باوجود مسجد میں لڑکے پڑھانے شروع کئے۔ گھر میں کوڑی نہیں تھی لیکن وضع داری کا یہ عالم تھا کہ کوئی کام کرنے کو تیار نہ تھا۔

آخر مجھے وہ دن یاد آیا جب میرے چچا جنھوں نے والد کی جائداد کے بعد بہت سا حصہ غصب کر لیا تھا میرے تہ بند کے خلاف کچھ بولے۔ غصے کا ایک طوفان تھا جو اُمڈ آیا۔ میں تہ بند اتار ننگا گلی میں چلا گیا اور میں نے چچا کو گلے سے پکڑا ہوا تھا۔ میں نے چچا کو چھوڑ دیا۔ محلے کے سب مرد جمع ہو گئے۔ عورتیں منہ چھپانے لگیں۔ اس کے بعد میں نے بے ربط فقرے کہنے شروع کئے۔ پیغمبرانہ فقرے۔ تو مٹی سے کھیل کہ تیرا خمیر مٹی سے اٹھایا گیا ہے تو خدا اور اس کی دنیا میں ننگا رہ اور ایسی واہی تباہی کہ لوگوں نے کہا پاگل ہے۔ بہتوں نے کہا اسے کشف ہو رہا ہے۔ چند ایک نے مجھے پکڑ کر پاگل خانہ میں داخل کر دیا۔ ایک یا شاید ڈیڑھ برس میں وہاں رہا۔ پاگل خانہ میں جاتے ہی تہ بند باندھ لیا۔ وہاں مجھے سب لوگ سلجھے ہوئے نظر آتے تھے۔ شاید یہی میرے پاگل ہونے کی علامت تھی۔ لیکن وہاں کتنی آزادی تھی جیسے کوئی چاہے رہے۔ اپنی زندگی بالکل اپنی زندگی۔

ویسے بھی خاندانی انحطاط تہذیبی زوال روایات کی بوسیدگی، اقدار کا انتشار جھوٹی وضع داریاں اور عزت و شرافت کی کم وقعتی، افراد خاندن میں اعصابی تشنج اور طبیعت کی گراوٹ، یہ احساس کہ دنیا اس کی دشمن ہے۔ لوگ اس پر، پان کی پیک پر فقرے کستے اور اسے ننگ خاندان سمجھتے ہیں۔ زیادہ چلتر باز رشتہ دار ملکیت ہضم کر جاتے ہیں۔ اور ایسے بے شمار اسباب جمع ہو کر فرد کے اعصابی اضمحلال اور شخصیت کی شکست کا سبب بنتے ہیں۔ زوال پذیر بڑے جاگیردارانہ خاندانوں میں خلل دماغ کی وارداتیں کم نہیں ہوتیں۔ دراصل ایک حساس آدمی کا آئی ڈن ٹی ٹی کرائی سس موسمی بخار نہیں ہوتا کہ آیا ہڈیاں توڑیں اور چلا گیا۔ وہ اپنی قیمت زبردست ذہنی اختلال میں وصول کرتا ہے۔ مولوی آثم اسی ذہنی اختلال کا شکار ہوتے ہیں۔ کیونکہ ان کی شخصیت غیر شعوری طور پر جن تبدیلیوں سے گذر رہی ہے اس کا انھیں بھی احساس نہیں۔ بہرحال بہت سے حساس لوگوں کی طرح وہ بھی پاگل خانہ کی ہوا کھا آتے ہیں فرزانوں کی اس دنیا میں جس میں ہر آدمی طبقاتی برتری، مذہبی تعصب، اونچ نیچ کے فرق، اور کھوٹے کی اساس پر اپنی انفرادی شناخت قائم کرنے کے درپے ہے، ایک حساس بے بس اور باشعور نوجوان کا شناخت کے بحران سے گذرنا، اور انارکی کی دنیا میں یہ سوال کرنا کہ میرا مقام کہاں ہے، ایک ایسا دردناک سانحہ ہے کہ اختلال ذہنی ہی اس کا

علامت ہے۔ مولوی آخر کو پاگل خانے کے پاس پہنچا دیتے ہیں کہ وہ جیسے بھی چاہیں زندگی گزار سکتے ہیں۔ یہ ہے حقیقت نہیں کہ ہر پاگل کو اس کے حال پہ چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اور مولوی آخر بھی یہی چاہتے ہیں۔

گویا اندرونی حالات ''مجموعہ اضداد'' اور پاگل پن دونوں کو زبردست فشار سے آزاد کرنے کا ایک ذریعہ ہیں۔ خارجی دنیا جب فرد کے لیے ناقابل برداشت بن جاتی ہے تو آگہی اور فرد ذات کے بچاؤ کے ایک میکنزم کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ بہرحال اب مولوی آخر کی ذات میں وہ اہمیت نہیں رہی۔ انھوں نے اپنی شناخت پالی ہے۔ نئی دماغی شخصیت اور حقیقت میں مل گئی ہے۔ وہ کہتے ہیں ڈاکٹر صاحب آپ دیکھیے کہ آخر اور اس کے ماضی سے متعلق کسی کے ساتھ بات نہیں کریں گے۔ اس کے بعد اجازت لے کر مولوی آخر باہر چلے گئے۔ جب پنجرہ کا فرش کے کام نپٹانے کے بعد ڈاکٹر نے باہر قدم رکھا تو دروازے پر ایک نو وارد کھڑا تھا۔ ڈاکٹر نے کہا فرمایئے لیکن اگلے ہی لمحے اسے پتہ چلا کہ نو وارد مولوی آخر ہے جو سامنے رکھوں جیسی شکل سے وارد منظر آگیا ہے اور آخر سے اس کا نام تھی ہے۔

◆ ◆ ◆

ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

○ بکّی

بکّی ایک لڑکی کا عرف عام ہے۔ جو سینما تھیٹر میں ٹکٹیں بک کرنے کا کام کرتی ہے۔ اور چونّی زیادہ ملنے پر شوقین لڑکے کو کسی لڑکی کے قریب کی سیٹ کی ٹکٹ دے دیتی ہے۔ افسانہ میں سینما تھیٹر کی فضا بندی بہت جزرس طریقہ سے کی گئی ہے۔ ہم خود تھیٹر کے اندر اور باہر چلتے پھرتے محسوس کرتے ہیں۔

بکّی ایک بیما کمپنی میں ٹائپ کرتی ہے اور رات کو سینما میں بکنگ آفس پر کام کرتی ہے۔ ایک بڑا کنبہ اس کی آمدنی پر پلتا ہے۔ وہ کال گرل بھی ہے۔ بکّی فطرتاً اچھی لڑکی ہے۔ اس بدصورت دیہاتی نوجوان کے لئے جو کلکتہ میں عورت کا تجربہ کرنے آیا ہے، وہ ایک مادرانہ شفقت محسوس کرتی ہے۔ اس سے قبل سینما گھر پر ایک خوبصورت نوجوان ٹکٹ لینے آیا تھا اور بکّی اس کی طرف ایک کشش محسوس کرتی ہے۔ افسانہ میں اس نوجوان کی پیشکش بہت خوبصورت ہے لیکن بکّی طبعاً رحم دل ہے اور وہ خواہ مخواہ کسی نوجوان کو پھانسنا پسند نہیں کرتی ورنہ اس کے لئے یہ بہت آسان تھا کہ وہ نوجوان کی قریب کی سیٹ پر جا کر بیٹھ جاتی۔ اسی رحم دلی کے باعث وہ اجڈ قصباتی جوان کو جو عورت کے رمز سے واقف نہیں عورت کا تجربہ کرانے پر خود کو راضی کر لیتی ہے۔ ہوٹل میں کافی پیتے ہوئے وہ لڑکا معصومانہ انداز سے کسی چیز کا غلط نام لیتا ہے تو وہ اسے درست کر دیتی ہے۔ جیسے بچپن میں ماں بچے کو نئے نام لینے سکھاتی ہے۔ جب اسے پتہ چلتا ہے کہ یہ لڑکا عورت کے متعلق کچھ نہیں جانتا تو وہ اسے فلیٹ پر آنے کی دعوت دیتی ہے۔

''میں تمھیں بتاؤں گی عورت کیا چیز ہے۔ لیکن وہ عورت جس نے تمھیں سینما کے دروازے پر پایا جسے تم نے ۲۴ پرگنہ میں دیکھا یہاں تم اُسے نہیں پاسکو گے۔ ہاں تم اُس عورت کو دیکھو گے وہ عورت جو کلکتہ ہے۔''

اور بیدی افسانے میں اشارے کرتے گئے ہیں کہ کلکتہ محض دھوکہ ہے۔ یہاں آسمان پر ستاروں کی جگمگاہٹ نہیں بلکہ سینما ہال کی چھت پر جگمگاتے ستاروں کا فریب ہے۔ اندھیرے میں یہ ستارے اصلی ستاروں سے بھی زیادہ خوبصورت نظر آتے ہیں۔ یہ دیہاتی نوجوان تو اصلی ستاروں کو آسمان پر ہے اور کھیتوں سے دھان کا ناتا کلکتہ چلا آیا ہے۔ اس میں تو اتنی بھی استعداد نہیں کہ کسی لڑکی کے بالوں کو دھان کے کھیت سے تشبیہ دے۔ تشبیہ تو صنعت ہے اور یہ نرا اصلیت سے قریب اور تصنع سے دور ہے۔ تو پھر وہ کلکتہ کیوں آیا۔ شاید اس لیے کہ آدمی کو اصل سے زیادہ اس کا دھوکا پر کشش معلوم ہوتا ہے۔ وہ پیارا خوبصورت نوجوان تو اصلیت کی نسبت دھوکے کو ہی پسند کرتا تھا۔ چھت پر چمکتے ہوئے ستاروں کو تو وہ اس لیے پسند کرتا تھا کہ اس پر سچ مچ کے ستاروں کا دھوکا ہوتا ہے۔ بٹی میں اس خوبصورت نوجوان کے لئے ایک سچا جنسی جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن وہ اس جذبہ کو دبا دیتی ہے کیونکہ نوجوان دھوکے کو پسند کرتا ہے اور سچی عورت کی تلاش میں نہیں بلکہ اس عورت کی تلاش میں آیا ہے جو کلکتہ کی مانند چند لمحوں کی پر فریب خوش وقتی دے سکے۔

یہ خوبصورت دیہاتی نوجوان اپنے گاؤں کی عورت گاؤں کے ستاروں بھرے آسمان اور دھان کے کھیتوں کو چھوڑ کر شہر اور عورت کا فریب کھانے آیا ہے تو بٹی اس کی یہ آرزو پوری کرے گی کیونکہ ٹھگی اس کا پیشہ ہے اور ٹھگی میں اصلی عورت سامنے نہیں آتی محض اس کا فریب اور دکھاوا سامنے آتا ہے۔ بٹی اُسے صرف وہ عورت دکھا سکتی ہے جو کلکتہ ہے یعنی پر فریب جگمگاتا شہر۔

اور بٹی اس فریب کو، اس ظاہری جگمگاہٹ اور تہذیب کے ملمع کو اچھی طرح پہچان گئی ہے کیونکہ یہ فریب اس کی ہڈیوں تک اتر گیا ہے اور اس کا پورا وجود اس ملمع سے کسیلا بن گیا ہے۔ تازگی اور کسیلا پن، اصلیت اور دھوکے، سادگی اور ملمع کاری کا یہ تضاد بیدی نے ۲۴ پرگنہ میں بٹی کی زندگی اور کلکتہ میں اس زندگی کے تضاد کے طور پر بہت خوبصورت ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

''ستاروں بھری رات کے نیچے ۲۴ پرگنہ کے کسی گاؤں کے تالاب کا کنارہ اسے یاد آجاتا جہاں اس کی محبت پروان چڑھی تھی اور لٹ گئی۔ جہاں سے چند عورتیں اپنا گھڑا بھر کر چلی آتی

تھیں۔ اس سے زیادہ جگہ ان کے مٹکوں میں نہ تھی۔ اور اس مٹکے کے پانی سے وہ کھانا بھی بناتی تھیں اور چوکا بھی کرتیں۔ گائے کے گوبر کو مٹی میں ملا کر وہ چوکے کو بڑی صفائی سے پوتا کرتیں اور تنی کا جی چاہتا تھا کہ ان بڑے بڑے شاندار ہوٹلوں کو چھوڑ کر کسی ایسے علیحدہ کونے میں صبر و سکون سے پڑ رہے اور ان ہی عورتوں کی طرح چارپائی پر لیٹ کر رات کو تاروں سے بھرے ہوئے آسمان کا تماشا دیکھا کرے۔"

یہ افسانہ کا کلیدی پیراگراف ہے۔ کیونکہ یہ ایک فریب شکستہ عورت کا اعتراف ہے۔ زندگی کی اصلیت کہاں ہے۔ سادگی میں یا تصنع میں۔ زندگی کے حقیقی سرچشموں کی قیمت پر ایک پر تکلف مدنی زندگی کی تعمیر کر کے آدمی نے کیا کھویا کیا پایا اس سوال سے آنکھیں چار کرنے کے لئے شکست فریب کا وہ تجربہ ضروری ہے جو یہ افسانہ کسی حد تک ہمیں فراہم کرتا ہے۔

❖❖

لمس

''لمس'' میں ایک مجمع ہے جو چوراہے پر ابھرتی ہے کیونکہ ایک مجسمہ کی نقاب کشائی کی رسم ادا کی جانے والی ہے۔ مجسمہ شہر کے ایک بڑے سخی آدمی سر جیوا رام کا ہے۔ لوگوں کے ہجوم میں جو چادر میں لپٹے ہوئے مجسمہ کے گرد جمع ہو رہا ہے چہ می گوئیاں ہوتی ہیں۔ کوئی کہتا ہے سخاوت بے طریقہ تھی اور اس میں عورتوں کی ٹریفکنگ بھی ہوتی تھی۔ ودھوا آشرم کو مدد کرتا تھا لیکن وغیرہ وغیرہ۔ یہاں نفسیاتی اعتبار سے دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ لوگ جمع ہو رہے ہیں۔ ہجوم بن رہا ہے، لیکن بنا نہیں ہے اس لئے ہجوم کا برتاؤ نہیں کر رہا۔ لوگ افراد کے طور پر ہی باتیں کرتے ہیں اسی لئے ان کی باتیں حقیقت پسندانہ ہیں۔ ان کی آنکھیں سر جیوا رام کی شخصیت کے آر پار دیکھ سکتی ہیں۔ جب مجسمہ بے نقاب ہو جائے گا تو آر پار نہیں دیکھ سکیں۔ گویا مجسمہ فرد کو بت بنانے اور لوگوں میں اس کے لئے پرستش کے جذبات پیدا کرنے کا کام کرتا ہے۔

نقاب کشائی ہو جاتی ہے۔ ہجوم مجسمہ کو دیکھتا ہے۔ لیکن اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کیا کرے۔ گویا لوگ چاہتے تھے کہ اس تقریب میں جہاں وہ کام دھندے پر آتے جاتے شریک ہو گئے تھے کوئی ایسی بات بنے جسے وہ شخصی تجربہ کے طور پر ساتھ لے جائیں۔ ورنہ یہاں آئے، دو گھنٹے تک کھڑے رہے۔ مجسمہ کو بے نقاب ہوتے دیکھا اور اپنی راہ چل دئے کیا بات ہوئی۔ جہاں تک سر جیوا رام کا تعلق تھا لوگوں کے دل صاف نہیں ہوئے تھے۔ وہ محسوس کر رہے تھے کوئی سخاوت نہیں۔ کوئی انسانی بھلائی نہیں۔ سب جھوٹ ہے لیکن مجسمہ تو سچا تھا۔ خوبصورت، مرمریں، بالکل روئی کا گالا۔ سنگ مرمر کو کسی اطالوی نے اس قدر صفائی سے تراشا تھا کہ فرغل کی ایک ایک شکن واضح طور پر نظر آ رہی تھی۔ مونچھوں کے بل صاف دکھائی دے رہے تھے۔

اب ہجوم سر جیوا رام کو بھول کر اس مجسمہ کے ساتھ کوئی ربط پیدا کرنا چاہتا تھا۔ وہ چیزیں جنہیں آدمی اپنا نہیں سکتا ان کے ساتھ ربط پیدا کرنے کا اس کے پاس ایک طریقہ ہے چھونے کا

راہ چلتے بجلی کے کھمبے کو چھونا، سائیکل کی سیٹ کو، موٹر کی شفاف سطح کو، کسی بچے کے سر کو چھونا گویا ان اشیاء سے جن پر اس کا کوئی حق و اختیار نہیں ربط قائم کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ لمس کا یہ اضطراری اور فوری جذبہ اس وقت تشنج میں بدل جاتا ہے جب کوئی شے اس کے سامنے کافی انتظار کے بعد اہتمام اور تقریب سے رکھی جائے، اور وہ اس سے کوئی ممتد ربط قائم نہ کر پائے۔ روزانہ تو لوگ کام دھندے کو جاتے ہوئے مجسمہ کو اڑتی نگاہ سے دیکھ لیں گے بلکہ شاید دیکھیں بھی نہیں۔ لیکن آج کی تقریب کے دن دو گھنٹے کھڑے رہنے کے بعد یونہی چل دینا بھی تشنج سا لگتا ہے۔

اور پھر مجسمے اور ہجوم کے بیچ سیوا سمتی والے چوکیدار کھڑے تھے۔ گویا وہ مجسمے اور لوگوں کے بیچ فاصلہ قائم رکھنا چاہتے تھے۔ وہ ہجوم کو روکے ہوئے تھے کہ وہ قریب نہ جائے۔ لیکن سرچیوارام کے لئے ہجوم کے دل میں کوئی عزت نہیں تھی پھر وہ مجسمہ کے قریب کیوں جاتا۔ لیکن ویسے ہی نقاب کشائی کے بعد گھر جانے میں بھی کوئی معقولیت نہیں تھی۔ سیوا سمتی والوں کی موجودگی بھی گویا کہہ رہی تھی کہ وہ سرچیوا کو اپنائیں لیکن مجسمے سے دور رہیں۔ اس غیر یقینی اور بے سمت صورت حال نے ہجوم میں ایک جذباتی تشنج پیدا کر دی تھی۔ وہ چاہتے تھے کہ سیوا سمتی والے وہاں سے چلے جائیں۔ ان کی پابندیوں کے خلاف ہجوم میں ایک خاص قسم کا جذبہ تنافر اور بغاوت پیدا ہو رہا تھا۔ ان کا جی چاہتا تھا وہ کسی کو مار ڈالیں۔ کچھ توڑیں پھوڑیں، سڑک پر گذرتی ہوئی عورتوں کی عصمت دری کریں۔ ہجوم اب ہجوم بن چکا تھا۔ افراد ہجوم میں اپنی فردیت کھو چکے تھے۔ اب وہ ایک سر اور بے شمار ہاتھ پاؤں والا ایک جانور تھا۔ کسی نے انگریزی میں عبارت پڑھی۔

''سرچیوارام'' ایک بڑی ہستی اور آدم دوست، انیسویں صدی کا سب سے بڑا معجزہ''

ہجوم نے اثبات میں سر ہلایا۔ مجسمہ کو دیکھا آگے بڑھے اور ہاتھ بڑھا کر اسے چھوا۔ کچھ دیر بعد بت کے پاؤں سیاہ ہو گئے۔ لیکن اس کے بعد سب لوگ اطمینان سے اپنے کام پر چلے گئے۔

رابطہ قائم کرنے کے ساتھ ہی اپنائیت اور اپنائیت کے ساتھ ہی سرچیوارام کے ماضی کو بھول کر اس کی طرف احترام اور عبودیت کا جذبہ، یہ سب ایک لمس کی کرامت سے ہوا — وہ لمس جس سے بے شمار گھٹے ہوئے مبہم اور پریشان جذبات کا نکاس ہو گیا۔ افسانہ فرد اور ہجوم کی بیچ در بیچ نفسیات کا بہت اچھا مطالعہ پیش کرتا ہے۔

* * *

گالی

اکھڑ ناتراشیدہ عام آدمی متوسط طبقہ کے شرفاء کے لئے ہمیشہ ایک مسئلہ رہا ہے۔ بیدی دستوئی کی مانند عامیانہ پن سے نہ خوف آتا ہے نہ کراہت محسوس ہوتی ہے۔ عامیانہ پن کی طرف ان کا رویہ نہ تو سرزنش کا ہے نہ سرپرستی کا بلکہ قبولیت کا ہے۔ اور یہ قبولیت جذباتی نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ ہے۔ عام آدمی کو وہ اس کے گھر پیشہ اور ماحول میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ اپنے فطری ماحول میں ہر آدمی چند ایسی انسانی خصوصیات کا مظاہرہ کرتا ہے جن میں افسانہ نگار کے لئے نفسیاتی دلچسپی کا سامان ہوتا ہے۔ بعینہ اسی طرح جس طرح جانوروں کو ان کے فطری ماحول NATURAL HABITAT میں دیکھ کر دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ شیر جب اپنے بچوں سے کھیلتا ہے تو آدمی برتری اور سرپرستی سے نہیں بلکہ حیرت اور دلچسپی سے اس کا تماشہ دیکھتا ہے۔ لیکن انسانوں کے معاملہ میں آدمی کا رویہ اس قدر اخلاقی اور طبقاتی ہوتا ہے کہ اپنوں سے کمتر کو قبول کرنا آسان نہیں ہوتا لیکن ادب عام طور پر انسان دوست ہوتا ہے۔ آدمی کسی بھی طبقہ کا ہو اور چاہے اتنا ناگوار ہو ادب اس میں ہماری دلچسپی پیدا کرنے کے وسائل اور طاقت رکھتا ہے۔ مثلاً اس کی پیشکش کے طربیہ، المیہ، طنزیہ، مزاحیہ، نفسیاتی، اور فلسفیانہ طریقے۔ ان میں ڈھل کر آدمی کچھ سے کچھ بن جاتا ہے جب کہ زندگی میں ہم عموماً اخلاقی اور طبقاتی پاسداریوں سے بلند نہیں ہو پاتے۔

بیدی عام انسانوں کو ان کے پیشے اور ماحول میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ چاہے ''گالی'' کے پوسٹ مین ہوں ''خط مستقیم'' اور قوسین کے ٹیلر ماسٹر اور درزی، اغواء کے مکان تعمیر کرنے والے ''حیاتین ب'' کے سڑک بنانے والے مزدور اور ٹھیکیدار اوورسیر ہوں، یا ''ہڈیاں اور پھول'' کے موچی اور ''کوارنٹین'' کے بھنگی ہوں۔ سب کو ان کا کام ان کا پیشہ اور ان کی کارگیری اپنی ایک شناخت عطا کرتی ہے۔

''گالی'' کا مقام افسانہ پوسٹ آفس ہے اور افراد تھے۔ پوسٹ مین۔ چٹھی رسانوں میں سے کچھ شہر کے بسنے والے تھے لیکن اکثر دیہات میں سے آتے تھے۔ سب کے سب سیدھے سادے تھے۔ اور بڑے احتیاط سے ناتراشیدہ مگر ان کی تہذیب چیونٹی اور شہد کی مکھی سے بھی زیادہ پرانی تھی۔

پوسٹ آفس کے ان چٹھی رسانوں کے اپنے مسائل ہیں۔ مہنگائی، تنگ دستی، بیماریاں، کام کی زیادتی، تھکن، وغیرہ وغیرہ جو مقسوم حیات ہیں ان کے حصے میں بھی آتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ان کی کچھ پیشہ ورانہ پریشانیاں بھی تھیں۔ مثلاً چٹھی رساں رحمت نورا کا علاقہ ——— جسے دفتر کی زبان میں ترسٹھ الف کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔ یہ شہر کی نئی آبادی تھی۔ آج اگر خالی زمین ہوتی تو کل وہاں ایک خاصا محل کھڑا ہوتا۔ کہاں کی اینٹ کہاں کا روڑا بھان متی نے کنبہ جوڑا۔ کوئی ملتانی، کوئی پوٹھوہاری، کوئی کشمیری، اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ۔ نتیجہ موسیقی نہیں ایک بے ہنگم سا شور۔ نیم بورژوا سے لوگ جو محض اس بات پر خوش رہتے کہ انھیں کسی کی پرواہ نہیں ہے۔ جو کسی کے مکان سے واقف ہوتے ہوئے بھی اس کا پتہ بتانے میں اپنی ہتک سمجھتے۔ ایسے علاقہ میں ڈاک تقسیم کرنا رحمت نورا ہی کا کام تھا۔ اور پرتاپ سنگھ کا علاقہ اس سے بھی برا تھا۔ صاف تو ستھرا تھا لیکن ریلوے کالونی کے ہر باشندے نے ایک کتا رکھا ہوا تھا۔

ان روزمرہ کی الجھنوں اور تناؤ کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ غریب آدمی میں کمیونٹی اور برادری میں جینے سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے بیدی ان کی تہذیب کو چیونٹی اور شہد کی مکھی سے بھی زیادہ پرانی بتاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں۔ ''جس فنی مہارت اور پرکاری سے یہ الفاظ کے گھروندے بناتے، اس کے لئے اب زیادہ تراش خراش کی ضرورت بھی تو نہ رہی تھی۔ یہ بلا جانے بوجھے گالی کے لطیف فن سے واقف تھے اور صدیوں سے اس ادارے کی اہمیت سے آشنا اور اس بڑی سچائی تک پہنچنے کے لئے کہ گالی بعض دفعہ اپنے اظہار خیال کا مختصر اور جامع اور واحد طریقہ ہے سوچنے کے لئے نہ کسی درمیانی عمل کی ضرورت تھی نہ تجزیہ اور جواز کی۔''

ان ناتراشیدہ چٹھی رسانوں کی بات چیت مذاق، ٹھٹھوں اور گالی گلوچ کے بیچ قاری بھی اتنی ہی بے چینی محسوس کرتا ہے جتنی کہ ان کا ہیڈ کلرک رشیدالدین۔ اُس غیر مہذب فضا میں وہی سانس لے سکتا ہے جو اُس کا پروردہ ہو ——— جب احمد نور کہتا ہے۔ ''اگر کفر کعبہ ہی سے پیدا

ہونے لگے تو مسلمانی کدھر جائے گی۔" تو پرتاپ سنگھ بدلہ چکاتے ہوئے کہتا ہے۔ "تو مسلمانی میرے پاس چلی آئے گی۔ ادھر واہ گورو کا دیا بہت کچھ ہے۔" اس انتہا پر پہنچنے کے بعد سب خاموش ہو جاتے ہیں۔ یہ خاموشی اسی سبب سے ہے کہ یا تو بات بہت آگے بڑھ گئی یا اب آگے بڑھنے میں خطرہ ہے۔

ظاہر ہے ہم ہوئے یا رشید الدین ہیڈ کلرک، فحاشی کے اس طلسمی دائرے سے باہر ہیں اور باہر والوں کے لئے ڈسپلین قائم کرنا ایک اوپری عمل ہے۔ یعنی ہم نے فیصلہ کر لیا کہ اب فلاں فلاں نازیبا باتیں نہیں چلیں گی تو گویا دوسروں کے لئے بھی ان کا ترک کرنا اتنا ہی آسان ہے جتنا کہ ہم جو ان میں ملوث نہیں ہیں سمجھتے ہیں — جو بات ہم بھولتے ہیں وہ یہ ہے کہ نازیبا گفتگو یا آئیں بائیں کھوج دوسروں کے لئے زندگی کا طور ہو سکتی ہے۔

بیدی یہ بات جانتے ہیں کہ ڈاک خانہ کی جوت کے یہ دو بیل اسی طرح ہنس کھیل کر اپنے دبے ہوئے جذبات کو فحاشی سے آسودہ کرکے جب ایک ساتھ ایک سمت زور لگاتے تو ڈاک خانہ کا چھکڑا چلتا۔ لیکن رشید الدین کی شکایت پر گاڑی کی رفتار ناہموار ہو گئی۔ فحش کلامی ممنوع قرار پائی اور دفتر اچھا خاصا قبرستان بن گیا۔ کام کاج میں ڈھیل ہونے لگی۔ چھوٹی موٹی باتوں کی شکایتیں ہونے لگیں۔ چٹھی رسانوں کو آنافانا محسوس ہونے لگا کہ مہنگائی الاؤنس کم مل رہا ہے۔ ہفتے کے دن پوسٹ مین یونین کی معرفت شور مچا دیا گیا۔

لیکن سوموار کے دن جب پرتاپ سنگھ اور رحمت نور آفس میں آئے تو سنا ہے۔ "سور کے بچے" "ابے جاماں کے" کے الفاظ میں علیک سلیک کرنے لگے۔ رشید الدین ہیڈ کلرک نے ان کی علیک سلیک سنی، خدا کا شکر ادا کیا اور خاموش ہو گئے — پوسٹ آفس کا کام معمول سے ہونے لگا۔ گالیاں دینے، گالیاں کھانے اور گالیاں بولنے والے یہ لوگ جانتے ہیں کہ گالی کسی کو لگتی نہیں۔ اس سے فضا ہلکی ہو جاتی ہے۔ اور ان گنت گھٹے ہوئے جذبات کو نکاس کی راہ مل جاتی ہے۔

* * *

خطِ مستقیم اور قوسین

''خطِ مستقیم اور قوسین'' میں مقام باسط لندن ڈپلومیڈ ٹیلر کی دکان ہے۔ سعادت کا انٹرویو ہے اور وہ یہاں اپنا سوٹ لینے آیا ہے۔ لیکن جیسا کہ درزیوں کی عادت ہوتی ہے آدھا سیکنڈ کا کام باقی ہے اور یہ آدھا سیکنڈ شیطان کی آنت کی طرح لمبا ہوتا جاتا ہے۔ اس طویل وقفے میں جو چیزیں سعادت کے ذہن کو مصروف رکھتی ہیں وہی قاری کی دلچسپی کا باعث بھی بنتی ہیں۔ یعنی افسانہ نگار نے افسانہ کو قاری کے لئے دلچسپ بنانے کے لئے دکان سڑک اور بازار کا بیان الگ سے نہیں کیا۔ جن چیزوں میں جتنی دلچسپی سعادت کو ہو سکتی ہے اتنی ہی دلچسپی بیدی نے قاری کے لئے پیدا کی۔ جب سعادت کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے اور وہ اکتاہٹ کے عالم میں دکان کے باہر بازار کا بے ربط ہنگامہ دیکھنے لگتا ہے تو گردو پیش میں قاری کی دلچسپی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ گویا بیدی سعادت کے انتظار اور اکتاہٹ کو قاری تک پہنچانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ سعادت کی آنکھ چیزوں کو دیکھتی ہے اور ذہن سوچتا ہے۔ دیکھنے اور سوچنے کی یہ دونوں سرگرمیاں انتظار کی گھڑیوں کو پُر کرتی رہتی ہیں۔ لیکن بے کیفی کو دور نہیں کر پاتیں۔

''نوجوان دکان میں داخل ہوتے ہیں۔ ایک کا سوٹ سل چکا تھا دوسرا چسٹر کے لئے کپڑا لایا تھا۔ باسط ان سے باتیں کرتا ہے۔ ان کا ناپ لیتا ہے۔ سعادت یہ سب کچھ دیکھتا ہے لیکن بے توجہی اور بے کیفی سے، گویا دکان میں کام کرنے والے لوگ ''مشینیں'' دیوار پر آویزاں فیشن سوٹ میں ملبوس مردوں اور عورتوں کی تصویریں، باہر بازار کی ہڑبونگ، باسط کا دراز میں پیسے رکھنا، یا میز کی سطح پر ہموار کپڑے کی کٹنگ کرنا۔ سعادت کے انتظار کی بے کیف گھڑیوں کو پُر کرنے اور گوارا بنانے کے لئے کافی نہیں تھا۔ یکا یک دکان میں دو لڑکیاں داخل ہوتی ہیں اور سب کچھ بدل جاتا ہے۔ باسط کی لڑکیوں کے ساتھ بات چیت، باسط کا لڑکیوں کا ناپ لینا، ان سب میں

سعادت اتنا کھو جاتا ہے کہ جب وہ اپنا سامان چن کر دکان سے باہر نکلتا ہے تو آگے واچ شاپ کا کلاک پورے بارہ بجا رہا ہوتا ہے۔ اس کے اندر وہ وقت گزر چکا تھا۔

افسانے میں اس نکتہ کا اظہار بہت اچھے انداز سے ہوا ہے کہ صنفِ مخالف کی جنسی کشش میں آدمی کے پورے وجود کو جذب کرنے کی طاقت رہی ہوتی ہے۔ نظریۂ اضافیت کی پر لطف تشریح کسی سائنس داں نے یوں کی تھی کہ ذہن میں وقت مشکل سے کٹتا ہے لیکن مقابل میں کوئی لڑکی بیٹھی ہو تو کتنی آسانی سے کٹ جاتا ہے۔ زندگی کی بے کیفی، خالی پن اور تنہائی کو پر کرنے کی جو قوت جنس میں رہی ہے وہ کسی اور چیز میں نہیں۔ ذرا یہ بھی دیکھئے کہ لڑکیوں کی طرف باسط درزی کا رویہ خالص پیشہ ورانہ ہے۔ سعادت سوچتا ہے عجب ہوتی ہے۔ کتنا جذبات سے عاری اور غیر شاعرانہ انسان ہے۔ اتنا بھی نہیں کہ ان خوبصورت قوسوں اور گولائیوں کو دیکھ لے۔ اس کے برعکس سعادت کے لہو میں چنگاریاں چھٹتی ہیں۔ اس تضاد سے افسانہ نگار بتانا چاہتا ہے کہ صنفِ نازک کو درزی ہمیشہ جنسی معروض کے طور پر نہیں دیکھتا۔ لیکن جب اسے دیکھتا ہے تو اس کا پورا وجود اس میں ایک مقناطیسی قوت کے ذریعے مستغرق ہو جاتا ہے۔ افسانے میں جنسی نفسیات کے ساتھ ساتھ انتظار اور فرصت کی نفسیات بھی مل گئی ہے۔ سعادت اور باسط کا تضاد بتاتا ہے کہ جنسی کشش مطلق بھی ہے اور اضافی بھی۔ افسانے کے مطالعہ کے دوران ان پہلوؤں کو ذہن میں نہ رکھا جائے تو افسانہ ایک لطیفے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔

* * *

○ بیکار خدا

بیکار خدا بہت ہی اچھا افسانہ ہے۔ اس میں توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کی نفسیات کا بہت ہی اچھا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ مراری جین ایک مفلوک الحال خوانچہ فروش آدمی ہے جو ایک بند دکان کے چھوٹے سے چبوترے پر کچھ سوتی اور کچھ ریشمی چوٹیاں، جھوٹے موتیوں کی چوڑانیاں اور ہانگڑی وغیرہ رکھ کر اپنا گذارا چلاتا ہے۔ کچھ نہ بکے تو سمجھو مراری جین کے چار پانچ بچونگڑے، بیوی اور ایک آدمی کے ٹکڑوں پر پلنے والے عزیز پیٹ بجانے لگتے ہیں۔ اور جو بکری زیادہ ہونے لگے تو وسوسہ کہ ہائے دکان کا مالک اب آیا کہ اب آیا اور پھر یہ کمینہ خواہش کہ وہ کبھی نہ آئے۔ یوں ہی کہیں چلتا ہوا ڈھیر ہو جائے۔

مراری جین جیسا آدمی توہمات کے لئے زرخیز مٹی ہے۔ پہلا گاہک، بھلی بونی — پوجا پر تو سبھی دکانداروں کا ایمان ہوتا ہے۔ اور مراری جین کے خوانچے پر آتا ہے۔ نتھو۔

"نتھو ایک قلی کے کپڑے پہنے ہوئے تھا۔ سب سے پہلے اس کی جس چیز پر نگاہ پڑتی تھی وہ اس کی ناک تھی جو دس بارہ سال پہلے ایک رنڈی نے کاٹ لی تھی۔ تب سے وہ ہفتے میں ایک بار چھابا لگاتا تھا۔ آج چھابا لگے شاید ساتواں دن تھا وہ جو بہت گندہ نظر آتا تھا۔ دوسری چیز نتھو کا موٹاپا تھا۔"

افسانہ نگار نے نتھو کو گندہ، مکروہ صورت، ناکارہ اور اوباش دکھایا ہے۔ وہ ایک ایسا آدمی ہے جسے افسانے میں دوبارہ دیکھنے کو جی نہیں چاہتا۔ لیکن نتھو مراری جین کے لئے مبارک ثابت ہوتا ہے اس کا پوکھا بکری میں برکت لاتا ہے۔ اول تو یہ کہ سڑک کا سپاہی جس سے مرارجین کے اوسان خطا ہوتے تھے اسے کچھ نہیں کہتا۔ دوسرے یہ کہ شام کو وہاں ایک عرس ہوا جس میں عورتوں کو چوٹیوں کی ضرورت تھی۔ مراری جین کے خوانچے کی جگہ کوئی اور خوانچہ یا دکان ہوتی تو وہ بھی اس دن چل نکلتی۔ مراری کو عرس کا پتہ بھی تھا لیکن وہ جی ہی جی میں نتھو کے پونچھے کو سراہ رہا تھا۔

اتفاق سے مرارجین کو وہی بند دکان بھی مل جاتی ہے۔ کیونکہ دکان کا مالک مر گیا ہوتا

ہے اور نتھو سٹیشن سے قلی کا کام چھوڑ کر جو وہ پاپ کی وجہ سے اس سے نہیں ہو پاتا تھا اس دکان میں آ کر اٹھاتا ہے۔ وہ دن بھر دکان میں پڑا رہتا ہے۔ خوب کھاتا ہے، عیش کرتا ہے۔ لیکن مراری کچھ نہیں کر سکتا کیونکہ اس کی دکان چل نکلی ہے۔ لیکن ایک دن نتھو گوشت کے تکے اڑاتا ہے۔ مراری جین کے لیے ایسا ادھرم ناقابل برداشت ہے۔ وہ نتھو کو نکال دیتا ہے۔ اتفاق جیسا کہ عموماً ہوتا آیا ہے چند سپاہی آ کر دکان پر سے حولدار کے لیے کچھ چیزیں اٹھا لے جاتے ہیں۔ مراری دکھی ہوتا ہے۔ وہ پھر نتھو کو سمجھا بجھا کر لے آتا ہے۔ مراری نتھو کے پاؤں پر ہاتھ رکھ کر کہتا ہے۔ "بابا تو ولی پہنچے جگ کا سادھو بنا ہے۔ تو سب پاپ پن سے اوپر ہے۔ یہ جیو ہتیا ماس کھانا ہم دنیا داروں کے لیے پاپ ہے۔ تمہارے لیے نہیں۔"

ایک صبح مراری جین دیکھتا ہے کہ کوئی عورت دکان سے نکل رہی ہے۔ مراری نتھو سے پوچھتا ہے یہ کون تھی؟ نتھو کہتا ہے "تم جاؤ اب میں تیرتھ جانے کے قابل نہیں۔ اب یہی مجھ تک آ جاتی ہے۔" مراری جین نتھو کے پاؤں چھو کر کہتا ہے۔ "بابا تو پاپ پن سے پرے ہے۔"

ایک طرف نتھو کا جھوٹا کردار ہے دوسری طرف مراری کی شردھا جو اندھی ہونے کے سبب اس جھوٹے پن کو دیکھتی ہی نہیں۔ اندھ شردھا ایک نفسیاتی حالت ہے جو خوف اور امید کے پنجوں سے اٹھتے ہوئے بخارات سے ذہن میں پیدا ہوتی ہے اور عقل و خرد، احساس جمال حقائق کے شعور کی طاقت کو مفلوج کر دیتی ہے۔ خوف دھن دولت کے چلے جانے کا، امید دھن دولت کے آنے کی۔ اندھ شردھا کے معاملے میں مراری جین خوانچہ فروش سے لے کر ملک التجار تک سب ایک ہی زنجیر میں بندھے ہوئے ہیں کیونکہ سبھی نفع نقصان کی امواج کی زد میں ہیں۔ وہ سب لوگ جو بڑے سوامیوں اور مہاتماؤں پر اعتقاد رکھتے ہیں اگر نتھو کو دیکھیں تو مراری جین کے اعتقاد کی وجہ انھیں سمجھ میں نہیں آئے۔ حالانکہ ان کی اور مراری جین کی شردھا میں نوعیت کا کوئی فرق نہیں ہے۔ افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ جو چیز انسانی معاشرے میں اوپر نیچے تک ایک پیچیدہ مذہبی، روحانی اور سماجی ادارے کی شکل اختیار کر گئی ہے اسے SIMPLIFY کیے بغیر OBVIOUS بنا دیا ہے۔ یہ افسانہ عقیدے کی طاقت کو نہیں بلکہ ضعیف الاعتقادی کی کمزوری کو بے نقاب کرتا ہے۔ افسانہ مذہبی عیاری پر طنز نہیں بلکہ انسانی حماقتوں کی پر ظرافت نقاب کشائی ہے۔ طنز سماجی برائی کا احساس دلاتا ہے۔ لیکن جس عیب کا بیان افسانہ کرتا ہے وہ تو نیچے سے

لے کر اوپر تک ہمہ گیر ہے۔ کیفیت کا نہیں صرف کمیت کا فرق ہے۔ گویا کہ طلسم میں بھی کردار ہیں سوائے قاری کے جو افسانے کے جب طلسم کے دائرے کے باہر رہتا ہے۔ افسانے میں طنز کی بجائے مزاح کا استعمال ہے کیونکہ مزاح انسانی حماقتوں کی پیشکش کا مناسب ترین آلہ ہے۔ طلسم خانہ حیرت کو بے وقوفوں کی جنت بتانا ازالۂ سحر اور شکست طلسم ہے۔ یہ کام تو مشاق ہے وہی جان سکتا ہے جو طلسمی دائرے میں داخل ہو کر ضعیف الاعتقادی کی اپنی منطق کا استعمال کر کے اس کے تضادات اور کھوکھلے پن کو ظاہر کرے۔

⁂

بلّی کا بچّہ

افسانہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

"کچھ نہیں۔ کوئی کام نہیں تھا۔ ایسے ہی چھپا کر باہر نکل گیا تھا۔ سرحد پر لڑائی کے کارن سب کاروبار سست ہو گئے تھے۔ زندگی میں جس ارتعاش کو ہم ڈھونڈا کرتے ہیں وہ لڑنے کے لیے محاذ پر چلا گیا تھا۔ اور جو بچ رہا تھا روزانہ اخباروں میں سمٹ آیا تھا جو بار بار پڑھنے کے باوجود آدھ پون گھنٹے میں ختم ہو جاتے تھے۔"

ماحول کی اکتاہٹ، اور زندگی کی بے کیفی کا یہ بہت ہی پُر اثر بیان ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ بے کیفی سرحد پر جنگ کے باوجود اور اسی کے سبب ہے۔ جنگ کی ہولناک خبریں بھی تو اثر اور یک رنگی کا شکار ہو کر اپنی تحرک یا ارتعاش کھو بیٹھتی ہیں۔ تصویروں میں وہی توپیں اور سپاہ۔ گردوپیش کی دوسری خبریں بھی اتنی ڈل اور بے جان کہ اخبار ہی سے طبیعت بے کیف ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ خصوصاً اس آدمی کے لئے جس کے پاس کوئی کام نہ ہو۔ اور وہ جو فلمی دنیا سے ایک غیر معتبر اور غیر مستحکم رشتہ میں بندھا ہوتا ہے اس کے پاس اکثر کام نہیں ہوتا۔ فلمی دنیا ان کروڑ پتیوں کی دپتیوں کی دنیا ہے جو ایک ہی رات میں بھکاری بنتے ہیں۔ اور یہی بھکاری پھر ایک ہی رات میں کروڑ پتی بن جاتے ہیں۔ افسانہ کا واحد متکلم شاید ایکٹر سے کیریکٹر بن کر رہ گیا ہے اور دردر کی ٹھوکریں کھانے کے باوجود اسے کیریکٹر ایکٹر کا چھوٹا سا رول بھی نہیں ملتا جس سے چند دنوں کے لئے اس کے بیوی بچوں کے نان ونفقہ کا انتظام ہو جائے۔ فلم پروڈیوسر ڈھولکیا جو کبھی ناکام پروڈیوسر تھا اب کروڑ پتی ہو گیا ہے کیونکہ اس کی فلم ہٹ ہو گئی ہے۔ وہ کہتا ہے اور صحیح کہتا ہے۔ "میں سمجھ گیا۔ فلم میں یا تو لاکھوں روپیہ بھی کچھ نہیں ہوتا اور یا پھر ایک کھوٹا پیسہ بھی بڑی دولت ہوتا ہے۔

واحد متکلم اُس کے جیسے ہی بیکار دوستوں کو جو فلم میں کام تلاش کرتے ہیں اپنے ایک

دوست کلیان کی کھٹارا کار میں لے کر نکل پڑتا ہے۔

''میرے ساتھ بیکاروں کی ایک پوری پلاٹون تھی۔ جیسے کوئی فوجی دستہ دشمن کی نقل و حرکت بھانپنے کے لئے نکل جاتا ہے۔ اسی طرح ہم بھی نکل جاتے تھے۔ اس اسٹوڈیو سے اس اسٹوڈیو تک گھومتے رہنے کے بعد — بعد میں کسی ہوٹل میں چائے ناشتہ ہوتا اور بل چکانے کے لئے جب کسی کا ہاتھ جیب کی طرف نہ بڑھتا تو بصد اکراہ واحد متکلم اپنی جیب میں ہاتھ ڈالتا۔

قلاشوں اور بیکاروں کا یہ ٹولا کلیان کی کھٹیچر گاڑی میں گھوم رہا تھا جس کی بیٹری ایک ادھیڑ عمر کی عورت کی طرح بار بار ناراض ہو جاتی تھی اور سب کو نیچے اتر کر گاڑی کو دھکے دینے پڑتے تھے۔ یکا یک واحد متکلم کو یاد آیا کہ پروڈیوسر ڈھولکیا نے سویرے ایک لڑکے کی معرفت بلوا بھیجا تھا۔ جبھی واحد متکلم نے زور سے آواز دی۔ روکو! کلیان گاڑی روکو! کلیان نے حیران ہو کر واحد متکلم کی آواز کو سنا۔ رشی ہانپتے ہوئے بولا۔ تو سمجھتا ہے پہلے چل رہی ہے۔''

گاڑی دادر کی طرف موڑ دی گئی۔ واحد متکلم ڈھولکیا کے سامنے تھا۔ ''ڈھولکیا صاحب مجھ سے باتیں کرنے لگے۔ اور میں ان کی باتوں کے بین السطور اپنا مطلب ڈھونڈنے لگا۔ بات اتنی بڑھ گئی کہ بین السطور تو سب دکھائی دینے لگا سطور کم ہو گئیں۔ آخر پتہ چلا کہ ڈھولکیا صاحب نے مجھے کُلو (KULU) کی وادی کے بارے میں معلومات فراہم کرنے کے لئے بلایا ہے۔ پھر کسی قسم کے رکھ رکھاؤ سے بے نیاز ہو کر میں نے کہنا شروع کیا۔ ''کہیں کوئی کام دلوایئے ڈھولکیا صاحب پچھلے چھ مہینے سے میرے پاس کوئی کام نہیں ہے۔ کوئی چار چھ سین کا رول۔

''میرے پاس کچھ نہیں ہے۔'' ڈھولکیا بولے ''بیسیوں بار تمہیں بتا چکا ہوں۔ میں نے ادھر اُدھر دیکھا۔ کوئی قریب نہ تھا۔ چنانچہ میں نے ان کے پیر پکڑ لئے اور بولا۔ آپ جو بھی کہیں گے میں کرونگا۔ ڈھولکیا صاحب میں سچ کہتا ہوں۔ میرے بیوی بچے بھوکوں مر رہے ہیں۔ میں مر رہا ہوں۔

اس پر ڈھولکیا صاحب ہنس دیے۔ ''مر جاؤ'' وہ بولے! ''دنیا میں سینکڑوں لوگ روز مرتے ہیں۔ ایک تم مر گئے تو کیا ہوگا۔''

واحد متکلم باہر چلا آتا ہے۔ کیا آدمی اتنا ہی کٹھور ہو گیا ہے۔ کہیں کوئی مر جائے اسے پروا نہیں۔ کیونکہ اس کا حلوہ، مانڈہ، بوٹی، کباب اور شراب اور عورت اپنے ہیں۔''

یکا یک کلیان کی کشادہ کار رک جاتی ہے۔ سامنے کسی حادثہ کی وجہ سے ٹریفک رک گئی تھی۔ جہاں سے ٹریفک رکنا ہوئی تھی وہاں کچھ دو منزلہ بسیں کھڑی تھیں۔ کیا ہوا کون ماں کا لال تھا جو آج بیچ سڑک کے پڑا تھا۔ ہم تینوں چاروں گاڑی سے نکل کر لپکے۔ ڈھولکیا کے الفاظ میرے کانوں میں گونج رہے تھے۔ ''ایک تم مر گئے تو کیا ہوگا'' کیا واقعی کچھ نہ ہوگا۔ یہ جو چل بسا ہے اس کے مرنے پہ بھی کچھ نہ ہوگا۔ شاید انسان اتنا ہی سنگ دل ہو گیا ہے۔ جب ہی اس نے ایک دوسرے کو تہس نہس کرنے کے لئے اس قدر خوفناک ہتھیار ایجاد کر لئے ہیں۔ ایسی سنگ دلی اور کلبیت کے بغیر ان کا استعمال ہی ممکن نہیں۔

''جب تک ہم موقع پر پہنچ چکے تھے۔ لوگ ہنس رہے تھے۔ یہ کیسے لوگ ہیں۔ وہ نظارہ میں زندگی بھر نہ بھولونگا جس کے دیکھنے کے بعد لوگوں کی زبان پر قہقہے تھے۔ اور میرے گلے میں آنسو جن کے بھنور میں ڈھولکیا اور اسکی قماش کے سب لوگ ڈوب گئے تھے۔ ایک بلی کا بچہ تقریبا سڑک کے بیچ بیٹھا ہوا تھا۔ بس کے ڈرائیور کنڈکٹر اور دوسرے لوگ اسے ہٹانے بھگانے کی کوشش کر رہے تھے۔ لیکن وہ اپنی جگہ پر گل محمد ہو رہا تھا۔

گویا ایک بلی کے بچے نے ٹریفک روک لیا تھا اور کوئی اسے کچل کر یا ڈنڈے سے مار کر آگے جانا نہیں چاہتا تھا۔

یہاں جنگ جو آدمی کا دوسرا روپ سامنے آتا ہے۔ آدمی اگر فطرتاً سنگ دل یا خوں آشام ہوتا تو ایک بلی کے بچے کی زندگی کی حرمت کا اتنا خیال نہ کرتا۔ گویا سنگ دلی، جارحیت، قتل، تشدد، گو اس کی فطرت میں حیوانی جبلتوں کے ورثہ کے طور پر موجود ہوں۔ تب بھی عام حالات میں عام آدمی کا طرز عمل حیات کش نہیں حیات پرور ہوتا ہے ورنہ اتنی جنگوں اتنی خوں چکاں تاریخ اور مہلک ہتھیاروں کی دوڑ میں دنیا اور انسانیت کب کی تباہ ہو چکی ہوتی۔ تسلسل حیات کا سلسلہ کسی نہ کسی طرح جاری رہا۔ ڈھولکیا جیسی سنگ دلی اور خود غرضی اپنے ہی حلوے اور مانڈے شراب اور عورت میں مگن رہنے کا رویہ اخلاق سے گرا ہوا ہے اور آدمی ایک سماجی اور اخلاقی وجود ہے۔ اس کی انسان دوست اخلاقی قدروں کا چشمہ ''باپ'' اور بچوں کا رشتہ، مامتا کا جذبہ جس سے بچوں کے لئے بے پناہ محبت اور ایثار نفسی کے جھرنے پھوٹتے ہیں۔ فطرت انسانی کی تخلیقی قوتوں کے مظہر ہیں اور انہی کی بنیادوں پر انسان کی جبلی، سماجی، نفسیاتی اور تہذیبی زندگی کی تعمیر ہوئی ہے۔ بھلے

ڈھکوسلیا کے لئے واحد متکلم کی زندگی کی کوئی قیمت نہ ہو لیکن اس کی بیوی اور بچوں کے لئے تو ہے کیونکہ ان کی طرف اس کی ذمہ داری ہے۔ وہ ان کا رکھوالا اور پالن ہار ہے۔ اور وہ نہ ہوگا تو دونوں بچے اور بیوی تباہ ہو جائیں گے۔ بیوی بچوں سے اس محبت میں جنس کے عمل دخل اور تسلسل حیات کے فطری دھاروں کو افسانہ نگار نے بڑی خوبصورتی سے سمویا ہے۔

''میرے دو بچے ہیں۔ ڈالی بڑی لڑکی ہے تین سال کی۔ اور چنو سال سوا سال کا بیٹا۔ نچوڑے میں پڑا اونی سویٹر میں پھنسا ہوا۔ وہ بالکل ایک بلی کا بچہ معلوم ہوتا ہے۔ (مرغ پر بیٹھے بلی کے بچے کے متعلق وہ لکھتے ہیں۔ اس کا رنگ سفید تھا۔ معلوم ہوتا تھا کوئی عورت چرخہ کاتتی ہوئی ادھر سے نکلی ہے اور اس کے پاس پا کوکری میں سے ایک اون کا گولا سڑک پر گر گیا ہے۔)

''میری بیوی اسے (چنوں کو) ڈالی سے زیادہ پیار کرتی ہے۔ اس لئے کہ وہ مقابل کی جنس کا ہے' نر' میری نسل کو آگے چلائے گا۔

یہ نسل کو آگے چلانے کا یا اپنی یادیا یادگار چھوڑ جانے کا، یا اپنے نام کو دنیا میں جاوداں بنانے کا جذبہ ہر آدمی میں فطری طور پر موجود ہوتا ہے۔ خیر جاودانی کے لئے تو قابلیت کی ضرورت ہے چاہے وہ آرٹ کی دنیا میں ہو یا تاریخی کارناموں میں۔ لیکن نسل کو چلانے کے لئے تو صرف جنسی جبلت ہی کافی ہے جو فطرت کا ہر شخص کو عطیہ ہے۔ لیکن یہ جبلت عام ہونے کے سبب کوئی خصوصی اہمیت نہیں رکھتی لیکن ہر فرد کے لئے اتنی اہم ہے کہ اس کا نہ ہونا، یا کمزور ہونا یا بجھ جانا اس کے لئے بڑے جذباتی مسائل پیدا کرتا ہے۔ ایک طرف تو آدمی خود کی زندگی کو ہیچ سمجھتا ہے اور عام بیزاری میں کہتا ہے کاش اس نے جنم ہی نہ لیا ہوتا اور دوسری طرف نسل کو جاری رکھنے سے اس کے پندار کی تسکین ہوتی ہے۔ چنانچہ واحد متکلم سوچتا ہے۔ ''یہ ٹھیک ہے۔ مگر میری نسل؟ —— ایک بیکار بے ہودہ آدمی کی نسل؟ لیکن عورت اپنے میاں کو چاہے اتنا نکما سمجھے بیٹی سے زیادہ بیٹے کو جنم دے کر خوش ہوتی ہے —— گویا نسل کو جاری رکھنے میں عورت کا کوئی حصہ نہیں۔ چنانچہ'' چنوں کو پیار کرتی ہوئی ماں آدھی پاگل ہو جاتی ہے۔ اسے نہلا دھلا کر لاتی ہے اور ایک تولیے سے اس کا بدن پونچھتی ہے۔ وہ ہنستا روتا مچلتا ہے اور میری بیوی اُسے گدگدی کرتی ہے۔ اس کی طرف جھکتی ہے اور پیار کرتی ہوئی اُس کی پھتوں کو چوم لیتی ہے۔ چنوں کی پھتوں! کیا اس کے لئے کہ وہ ایک مرد کو دنیا میں لائی ہے۔''

یہی مرد دوسرے مرد پیدا کرے گا اور عورتیں بھی۔ عورتیں باندیاں بنائی جاتی رہیں اور مرد جنگ میں کام آتے رہیں گے۔ لیکن مرد اور عورتیں پیدا ہوتی رہیں گی۔ دنیا آباد رہے گی اور آبادی بڑھتی جائے گی جو پھر جنگ اور خانہ جنگی کو دعوت دے گی۔ اس مثبت منفی کاروبارِ حیات میں قدرت کا کام تخلیق ہے اور جنگ اور غارت گری انسانی طرزِ عمل کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ افسانہ کا خوبصورت امیج تو ماں اور بچہ ہی کا ہے۔ سرحدوں پر جنگ، دھوکلیہ اور اس کی خودغرضی، عیاشی اور سنگ دلی ماں اور بچہ کے امیج کی ضد ہیں اور انسانی طرزِ عمل کی مسخ شدہ شکلیں جن میں کوئی حسن نہیں۔

"بلی کا بچہ" کی کہانی سیدھی سادی ہے لیکن اس کی بافت میں انسانی فطرت، نفسیات اور فلسفے کے پیچیدہ مسائل گتھے ہوئے ہیں۔ سرحد پر جنگ ہے۔ ایک صاحبِ اختیار کے سامنے مجبوری اچاری ہے۔ جدھر دیکھو ادھر تنگ النفسی اور قساوت ہے اور پھر ایک بلی کا بچہ ہے جو سڑک کے بیچوں بیچ آ کر بیٹھ گیا ہے۔ آدمی کا ایک یہ بھی روپ ہے کہ وہ خوفناک ہتھیاروں سے انسانوں کو ہلاک کر سکتا ہے لیکن ٹریفک جام کیے ہوئے ایک بلی کے بچے کو روند کر، کچل کر آگے نہیں بڑھ سکتا۔ چنانچہ انسانی فطرت کے متعلق اتنا مایوس ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ فطرتِ انسانی متضاد جبلتوں کا کارخانہ ہے۔ آدمی تنگ القلب ہے تو کریم النفس بھی ہے۔ رجائیت کا یہ سبق قنوطی فضا میں پڑھایا گیا ہے۔ لیکن افسانہ میں وہ واقعات جو تنگ النفسی کے مظہر ہیں بے حد پر لطف اور ظریفانہ ہیں۔ فلمی دنیا سے متعلق بیدی کی منفرد اور مخصوص حسِ مزاح جو کبھی بودھ میں اپنے شباب پر پہنچتی ہے اس افسانہ میں موسمِ سرما کی دھوپ کی مانند کھلی ہوئی ہے۔ یہ افسانہ تاریک طربیہ کے بطن سے رجائیت کی روشن کرن کی مانند آہستہ آہستہ مطلعِ انوار بنتا جاتا ہے۔ قنوطیت اور رجائیت اس طرح دو بلکل بند خانوں میں بٹنے کے بجائے تاریکی اور اجالے کا دلچسپ کھیل بن جاتے ہیں۔ اندھیرے سے روشنی کی کرن پھوٹتی ہے پھر ڈوب جاتی ہے پھر پھوٹتی ہے اور ایک شگفتہ صبح میں بدل جاتی ہے۔ افسانہ کی تھیم کو سفید و سیاہ کی تفریق قائم کیے بغیر اخلاقی تمثیل کی پرچھائیوں سے اسے بچاتے ہوئے ایک بھرپور حقیقت پسندانہ افسانہ کا روپ دینے میں بیدی کے فن کی کسوٹی اور کامرانی رہی ہوئی ہے۔

❖❖

(الف)

سیاست گری خوار ہے

○ آلو

"گرہن" میں ایک افسانہ ملتا ہے۔ "آلو" یہ بیدی کے سڈول کرداروں اور رچے ہوئے پلاٹ کا افسانہ ہے۔ اس میں انسانی اور سیاسی صورت حال باہم مل کر ایک ایسی ڈرامائی آئرنی (Irony) کو جنم دیتے ہیں جو سیاست پر طنز بنے بغیر انسانی صورت حال کے دلچسپ ڈرامے کو اجاگر کرتی ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ تحریک چاہے سیاسی ہو یا مذہبی اس کو چلانے والے لوگ انسان ہی رہتے ہیں۔ آدمی کا مرید بن جانے اس سے اس کی انسانی خصوصیات اس کی فطرت، اس کے جذباتی اور جبلی تقاضے اور اس کی خاندانی زندگی کی الجھنیں ختم نہیں ہو جاتیں۔ یہاں اس کا سیاسی کردار اس کے انسانی کردار کے ساتھ دست و گریباں رہتا ہے اور اس کشمکش میں اس فنکار کو زیادہ دلچسپی نہیں ہوتی جو سیاسی کردار کو idealise کرنا چاہتا ہے۔ لیکن بیدی جیسا وہ فنکار جو انسان کے سیاسی عمل کو اس کی پوری شخصیت کے تناظر میں دیکھتا ہے اس ڈرامے میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے جو سیاسی اور انسانی تقاضوں کی جدلیات سے ترکیب پاتا ہے۔ بڑی سے بڑی تحریک اور آئیڈیالوجی انسانی عمل کی بساط میں داخل ہو کر بعض اوقات مضحکہ خیز سچویشن پیدا کرتی ہے۔ اس سے تحریک کی عظمت پر داغ نہیں آتا۔ بلکہ یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے بڑے ادارے اور بڑے آدرش عملی صورت اختیار کرنے کے بعد بعض اوقات غیر متوقع نتائج پیدا کرتے ہیں۔ جو اگر مضحکہ خیز نہ ہوں تو المناک ہوتے ہیں۔ "آلو" میں بیدی ارادے اور عمل کے رسمی طربیہ کو پیش کرتے ہیں کیونکہ ان کا مقصد سیاسی طنز نہیں بلکہ انسانی طربیہ سے لطف اندوزی ہے۔

لکھی سنگھ سائیکلوسٹائل کے پاس بیٹھا سوچ رہا تھا۔ اس وقت نہ تو اسے ہندوستان کی

اقتصادی بدحالی کا خیال تھا اور نہ خاک روبوں کی ہڑتال کے متعلق تشویش تھی۔ آج شام کو گھر پکانے کے لیے کیا لے جائے اس بات نے اسے پریشان کر رکھا تھا۔

بیدی لکھی سنگھ اور اس کی بیوی بسنتو کو ان کے ٹھیٹ ہندوستانی غریب ماحول میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ لکھی سنگھ کے پرجوش اور پرخلوص سیاسی کام پر وہ برابر شک یا طنز کیے بغیر وہ اس کے عورت کی ان خصوصیات کو سامنے لاتے ہیں جن کے بغیر وہ پارٹی کا سرگرم کارکن نہیں بن سکتا تھا۔ اس مقصد کے لیے کہ نہ صرف وہ بسنتو کے کردار کو اس سے مختلف بتاتے ہیں بلکہ دونوں کے تضاد کو ظاہر کرنے کے لیے وہ ایک نہایت ہی معمولی گھریلو واقعے سے تمثیل کا کام لیتے ہیں جو ان کی فنکارانہ بے ساختگی کی عمدہ مثال ہے۔ گھر میں صحن کا تین چوتھائی حصہ چھوڑ کر باقی میں بسنتو نے پام اور پالک اس کے علاوہ پودینا اور بیگن کے پودے لگا رکھے تھے۔ بسنتو گھر میں ہریالی کو بہت پسند کرتی تھی۔ سبزی آنکھوں کو تراوت دیتی ہے۔ یہ تو ٹھیک ہے لیکن لکھی سنگھ نہایت بے صبر انسان تھا۔ وہ چاہتا تھا آج ہی بیج بو دیا جائے اور آج ہی پھل لگ جائیں۔ ہندوستان کی آزادی کے متعلق بھی اس کا کچھ ایسا ہی خیال تھا۔ پودوں کو روزمرہ پانی دینا، ان کی نگہداشت سب اس کی تاب وتوان سے باہر تھا۔ لکھی سنگھ کا تو جی چاہتا تھا کہ بیگن کے پودوں کو اکھاڑ کر پھینک دے۔ دو مہینے سے اوپر ہونے کو آئے اور ان میں پھل کا نام ونشان تک نہیں۔ اس پر بسنتو کہتی ہے۔ ''تمھیں بچوں سے نفرت ہے۔ اٹھارہ سال کی عمر تک ان کی خدمت کا تم میں صبر کہاں ہے۔ بسنتو ماں تھی۔ اس میں بچے اور پودے پالنے اور انھیں آہستہ آہستہ بڑھتے دیکھنے کا حوصلہ تھا۔ لکھی سنگھ بیٹے کو بات بے بات مارتا ہے۔ بسنتو کہتی ہے۔ ''آخر ہوتے ہوتے سمجھدار ہو جائے گا۔ یوں ہی اسے پیٹتے رہتے ہو'' لکھی سنگھ کو خیال آیا کہ مونگی توری کی بیل کو جہاں سے کاٹا گیا تھا وہاں سے زیادہ سرسبز ہے۔ وہاں زیادہ کونپلیں پھوٹی ہیں۔ وہ فوراً بول اٹھا۔ یہ پودے کاٹنے چھانٹنے سے زیادہ نشوونما پاتے ہیں تبھی تو وہ بیٹے کو مارتا ہے۔

بیدی نے لکھی سنگھ اور بسنتو کے کنبے کی تصویر کشی اس طرح کی ہے کہ اس میں اُس رومانس کا اتنا بھی عنصر نہیں جتنا کہ مثلاً ''گرم کوٹ'' میں نظر آتا ہے۔ چنانچہ لکھی سنگھ کا پارٹی میں کام کرنا اسے وہ روحانی باتیں عطا نہیں کرتا جو عموماً نوجوان انقلابیوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اور جس کا ہمارے افسانوں اور ناولوں میں چلن رہا ہے۔ لکھی سنگھ ذہین لیکن اکھڑ اور کھردرا کردار ہی

رہتا ہے۔ وہ ہڑتالیں کر لیتا ہے۔ اور خاک روبوں کی ہڑتال کی کامیابی پر خوش ہوتا ہے کہ پورا شہر کوڑا کرکٹ اور گندگی سے جھنجھنا رہا ہے۔ لیکن اس سے قبل کہ اس کے بلند آدرش اس کی شخصیت کو اپنے طلسم میں جکڑ لیں اس کا افلاس اور اس کی تنگ دستی بسنتو کے سامنے اسے جیسا کہ وہ ہے اس کے صحیح قد میں اسے پیش کر دیتی ہے۔ بسنتو محنتی بیمار اور صابر عورت ہے۔ اتنی خستہ حالت ہونے کے باوجود بسنتو نے لکھی سنگھ کو آج تک یہ یقین نہیں ہونے دیا کہ وہ اس کے جیسے قلاش آدمی کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اپنے سوشلسٹ خاوند پر بار نہ ثابت ہونے کے لئے اس نے پڑوس کے لوگوں کی قمیض سینی شروع کر دی تھی۔ ایک گمنام سا پرچہ جس کا لکھی سنگھ ایڈیٹر تھا اس کی ردی بیچ کر کئی کئی دن گذارا دیا کرتی تھی۔ بسنتو بڑی وسیلہ ساز عورت تھی۔ وہ صحیح معنوں میں کامریڈ تھی۔ لکھی سنگھ سوچتا۔

سیاست یہاں اوپر سے اوڑھی ہوئی چیز نہیں۔ وہ کوئی فیشنیبل رومانی دکھاوا نہیں۔ کوئی کیریر بھی نہیں اور فرصت کا مشغلہ بھی نہیں۔ وہ تو جزوحیات ہے۔ زندگی کا چلن ہے۔ لکھی سنگھ کا کامریڈ ہونا اتنا ہی فطری لگتا ہے جتنا کہ اس کا ایک باپ یا شوہر ہونا۔ بسنتو جب سامنے جواب دیتی ہے تو لکھی سنگھ ایسی باتیں سن کر چپ ہو جایا کرتا۔ سوشلسٹوں کے حلقے میں وہ گھنٹوں بحث کر سکتا تھا لیکن اس جگہ وہ پانچ منٹ سے زیادہ نہیں بول سکتا تھا۔ حقیقت اتنی تلخ ہوتی تھی کہ اسے اپنے چہرے کا عکس دکھائی دینے لگتا۔ دیکھئے بیدی کس معنی خیز رمزیت سے بتاتے ہیں کہ سیاست لکھی سنگھ کے چہرے کا نقاب نہیں بن پاتی تھی۔ حقیقت اُس نقاب کو تار تار کرتی رہتی ہے۔

بہر حال کہانی کا دلچسپ حصہ وہ ہے جب لکھی سنگھ کے پاس کوڑی نہیں اور گھر میں کھانے کو نہیں۔ سبزی منڈی میں مال اتر کر واپس لوٹتی ہوئی بیل گاڑیوں میں سے ایک پر لکھی سنگھ کا ہاتھ پڑ جاتا ہے۔ اور اسے ایک آلو مل جاتا ہے۔ وہ خوش ہو جاتا ہے۔ اور اسی طرح دوسری گاڑیوں سے سیر بھر کے قریب آلو جمع کر لیتا ہے۔ گھر پہنچ کر بسنتو اسے پکا کر دیتی ہے تو پورا کنبہ پیٹ بھر کر کھاتا ہے۔ اب اس کا روزانہ کا یہ معمول ہو جاتا ہے۔ اچانک کمیٹی کی طرف سے بیل گاڑیوں کے لئے نیومیٹک ٹائروں کا بل پاس ہو گیا۔ یہ سب کچھ غریب گاڑی بانوں کی استطاعت سے باہر تھا۔ کامریڈز کے ایک اجلاس نے گاڑی بانوں کی ہڑتال کرانے کا فیصلہ کر لیا اور لکھی سنگھ نے بھی ہڑتال کو کامیاب دیکھنے کے لئے سرگرمی سے کام کرنا شروع کر دیا۔

ہڑتال کے پہلے ہی دن زندگی آلوداں سے خالی ہوگئی۔ بلکہ خالی۔ لکھی سنگھ نے خالی ہاتھ گھر میں آنے کی وجہ بتائی تو بسنتو نے کہا۔ تم نے ہڑتال کی مخالفت کیوں نہ کی۔ بسنتو ہڑتال کے محرکوں کو گالیاں دینے لگی۔ لکھی سنگھ سوچنے لگا۔ بسنتو نے ایک اچھے کامریڈ کی طرح ہمیشہ اس کا ساتھ دیا تھا۔ لیکن اب وہ بھی اسے جواب دے رہی ہے۔ کیا بسنتو رجعت پسند ہوگئی ہے۔

افسانہ کی IRONY زندگی کے ڈرامے سے پیدا ہوتی ہے۔ جس روٹی روزی کے لئے لکھی سنگھ ایک آدرش کی سطح پر لڑتا ہے۔ بسنتو اسے حقیقت کی سطح پر دیکھتی ہے۔ لکھی سنگھ آدرش کے لئے حقیقت کو ٹھکراتا ہے۔ لیکن زندگی حقیقت ہے اور جینے کی ضرورت خود لکھی سنگھ کی بھی ہے۔ لکھی سنگھ کے لئے ترقی پسندی بھی جزو حیات ہے، محض آدرش نہیں۔ بسنتو آدرش نہیں سمجھتی۔ وہ صرف زندگی کو سمجھتی ہے۔ اور ایک معنی میں دیکھئے تو زندہ رہنے کی ہر کوشش رجعت پسندی ہے کہ آدرش کے لئے ہر چیز حتیٰ کہ زندگی کی قربانی بھی ترقی پسندی ہے۔

لکھی سنگھ اور بسنتو دونوں اپنی اپنی جگہ پر ٹھیک ہیں۔ اور دونوں ٹھیک ہی سوچتے ہیں۔ طنز یہاں کسی ایک شخص یا رویہ پر نہیں بلکہ دو ایسی شخصیتوں اور رویوں کے باہم ٹکراؤ سے پیدا ہوتا ہے جس میں حقیقت اور آدرش دونوں اپنی سچائیاں منواتے ہیں۔ واقعی بسنتو رجعت پسند ہے کہ وہ زندگی کے ساتھ چمٹی ہوئی ہے۔ واقعی لکھی سنگھ ترقی پسند ہے کہ وہ اپنے سیاسی آدرش کے ساتھ چمٹا ہوا ہے۔ جو بات لکھی سنگھ نہیں سمجھ پاتا وہ یہ ہے کہ زندہ رہنے کا گورکھ دھندا رجعت پسندی اور ترقی پسندی کی اصطلاحوں سے کچھ زیادہ ہی پیچیدہ ہے۔ لکھی سنگھ اس پیچیدگی کی تاب نہ لاکر اسے ایک ایسے سوال میں بدل دیتا ہے جس کا کوئی جواب دنیا کے کسی آدمی کے پاس نہیں۔ اس سبب سے نہیں کہ سوال کی سادگی پیچیدگیوں اور تضادات کے اس پورے گورکھ دھندے کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے جس سے زندگی عبارت ہے۔ افسانہ کا اتنا بلیغ اور معنی خیز اختتام صرف بیدی ہی کر سکتے ہیں۔ کیا بسنتو رجعت پسند ہوگئی ہے۔

⁂

○ چشمۂ بد دور

''آلو'' کی ضد پر اگر کوئی افسانہ لکھا جا سکتا ہے۔ تو ''چشمۂ بد دور'' ہے۔ ''آلو'' میں ہر چیز حتیٰ کہ سیاست بھی زمینی فطری اور زندگی کا رس کس لئے ہوئے ہے۔ یہ انسانوں کی سیاست ہے اور اس میں وہ عام نشیب و فراز اور مجبوریاں اور محرومیاں ہیں جو زندگی اور سیاست دونوں کا جبر برداشت کرنے والے انسانوں کا مقدر ہے۔ چنانچہ ''آلو'' میں براؤننگ کی نظم ''وہ چند چاندی کی سلوں کے عوض ہمیں چھوڑ گیا'' کا حوالہ بھی ہے اور کامریڈ بخشی کا بھی خاصہ تفصیلی ذکر ہے۔ جس نے پیٹ کی مجبوریوں کے تحت پارٹی چھوڑ کر نوکری کر لی'' آلو'' سچے انسانوں کی کہانی ہے۔

''چشمۂ بد دور'' جھوٹے انسانوں کی کہانی ہے۔ اس میں ہر چیز جھوٹ ہے۔ مصنوعی ہے پر فریب ہے۔ یہ غریب انسانوں کی سیاست نہیں بلکہ ہائی ڈپلومیسی خریدے اور بکے ہوئے ضمیر فروشوں اور عیاروں کی سیاست ہے۔ یہاں پارٹی آفس کا تنگ و تاریک کمرہ، چھوٹا سا گھر ''بیگن اور ترئی کے پودے،، سبزی منڈی کی بیل گاڑیاں، ماں، بیٹا اور شوہر نہیں بلکہ شاندار ہوٹلیں، چمکتی کاریں، ڈاہلیا اور کیکٹس، شراب سے چھلکتے جام اور ننگے بدن پر صرف انجیر کا پتہ باندھ کر ناچتی ہوئی کیبرے رقاصہ ہے۔ یہ وہ سیاست ہے جو لکھی سنگھ اور بسنتو دونوں کو محض اپنی آگ کا ایندھن سمجھتی ہے۔ اس لئے اس افسانہ میں محض آگ ہی آگ ہے۔ شراب کی شہوت کی، جنگ بازی اور ہتھیاروں کی فروخت کی، اور اس شراب کی جو پانی کا التباس پیدا کر کے تیسری دنیا کے تشنہ لبوں کو بھسم کرتی رہتی ہے۔ بیدی کی طنز کی زد میں روس، امریکہ اور دنیا کی تمام سامراجی اور بڑی طاقتیں ہیں لیکن اس طنز کا سب سے کاری وار ان دو ہندوستانیوں پر پڑتا ہے جنھوں نے روس اور امریکہ کے چشمے اپنی آنکھوں پر لگا رکھے ہیں۔ کیرالا کا رامن جس نے عثمانیہ میں اردو پڑھی ہے اور جو محاوروں کی گردن توڑتا ہے اور اپنے روسی آقاؤں کے سامنے گردن جھکاتا ہے اور دوسرا امریکی

انفارمیشن کا لائبریرین — سی۔ آئی۔ اے۔ اور کے۔ جی۔ بی۔ پورنوگرافی۔ ہرے راما اور ہرے کرشنا۔ سخارف، سائبیریا، سولزنستائن اور گلاگ آرکی پیلاگو آزادیٔ نسواں — (غضب خدا کا۔ عورت حقہ بھی نہیں پیتی اور حقوق مانگتی ہے) غلام ملکوں کی جنگ آزادی، ویٹ نام اور مائی لائی، یہ امریکی سالے، وار انڈسٹری والے، اپنا اسلحہ دوسرے ملکوں میں بیچ کر انھیں لڑواتے ہیں۔ خود منافع کماتے ہیں۔ ہم روسی بھی بیچتے ہیں لیکن ان کے ہتھیاروں کو بیکار کر کے دنیا میں امن لانے کے لئے۔ قدروں میں اتھل پتھل ہو گیا۔ ربط تو گیا ہی تھا۔ ساتھ ضبط بھی گیا۔ مرا دماغ گھوم گیا نہ۔ تمہارا جب اور جہاں جی چاہے ٹوک دینا۔ جن تنتر میں آدمی کو یہی تو حق ہے کہ جھوٹ وہ چاہے نہ روکے مگر سچ کو ضرور روکے۔ شیون میں شب کے ٹوٹی ہے زنجیر میر صاحب بولو۔ میں تو میر صاحب کی جگہ میم صاحب پڑھ لیتا ہوں۔ یہ چشمہ میرا دیکھ رہے ہو نا۔ اس میں ڈبل کونیکس کے شیشے لگے ہیں۔ عام آدمی اس میں سے دیکھے تو چیونٹی بھی ہاتھی لگے گی۔ شاید اسی لئے میں روسی کونسلیٹ میں کام کرتا ہوں یوں کہ روسیوں کو ہر چیز اپنی اصل سے سوگنا بڑی معلوم ہوتی ہے۔ عوام — دنیا بھر کے عوام کے لئے انہوں نے بہت کیا ہے۔ لیکن عوام کی اتنی گردان کی ہے کہ وہ خواص ہو گئے ہیں۔ تم دیکھنا اگلے پچاس برس کے اندر جو انقلاب آئے گا وہ خواص ہی کا ہوگا — میری یہ باتیں کونسولیٹ میں نہ کہنا۔ نہیں تو میری چھٹی ہو جائے گی۔ دھرم سے روسیوں کا یہ ہے نا کہ وہ کہتے نہیں کرتے ہیں۔ روس میں کھانے کو تو بہت دیتے ہیں مگر جھوٹ نکلنے نہیں دیتے۔ امریکن کے چشمے ڈبل کونکیو کے شیشے کے تھے۔ عام آدمی ان کو سے دیکھنے پر ہاتھی بھی چیونٹی دکھائی دے۔ یہی وجہ ہے کہ امریکنوں کو دنیا کے سب لوگ کیڑے مکوڑے نظر آتے ہیں۔ اور پھر دونوں کے بیچ دھینگا مستی، چشموں کا بدل جانا، بدلے ہوئے چشموں سے ایک دوسرے کا اپنی اپنی بیویوں کو دیکھنا۔ وہ جو موٹی تھی، نازک کمسن نظر آئی۔ جو دبلی تھی، موٹی دکھائی دی۔ ایک خوشگوار جھوٹ، دوسرا ناخوشگوار دھوکہ۔ گویا ہر چیز میں بناوٹ ہی بناوٹ، دھوکہ ہی دھوکہ، اوپر سے نیچے تک کہیں کوئی سچائی نہیں۔ گھال میل ہی گھال میل، اور یہ وہ سیاست کی دنیا ہے جس میں ہم رہتے ہیں۔ یہی دنیا سچ ہے۔ اس کے سامنے لکھی سنگھ اور بسنتو کی دنیا رومانی جھوٹ معلوم ہوتی ہے۔ لکھی سنگھ کی بات کہ بسنتو رجعت پسند ہو گئی ہے اس دنیا میں کوئی معنی ہی نہیں رکھتی اور اس دنیا کے پینترے اور سازشیں لکھی سنگھ جیسے عام آدمی کی سمجھ میں بھی نہیں آ سکتیں۔ یہ دنیا عام آدمی، بھرے پرے بچے اور کھرے آدمی کی دنیا رہی ہی

نہیں۔ اور اسی لئے ''چشمِ بد دور'' کی فضا مصنوعی، اسلوب یاوہ گو، زبان گردن توڑ، محاوروں کا قتل خانہ، خیالات کھوکھلے، سکوں کا کھنکا، کردار کٹھ پتلیاں، احساسات کند، جذبات بجھے، مذہب روحانیت اور تقدس مندر کا تیل، جوتے سنبھالنے والی عورت کی دودھ سے خالی چھاتیاں، ننگی پولی۔ جبر ہے۔ رام اور مریانا۔ اس کا باپ لبنانی اور ماں عراقی ہے۔ اور یہ سب مل کر لوگوں کو مراقی بنا دیتا ہے۔ صحافت، سیاست، انشائیہ اور افسانہ کا یہ ملغوبہ اس معنی میں آرٹ نہیں ہے جس معنی میں ''آلو'' کو افسانوی آرٹ کا نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن آلو کی دنیا سے باہر نکلیں تو کراس بریڈنگ کی وہی بے ربط مراقی دنیا ملتی ہے جسے ضبطِ تحریر میں لانے کے لئے فنکاری مسخرگی کے ساتھ ہاتھ ملاتی ہے۔ اور مسخرا پن بھی بیدی کا جسے پڑھ کر قاری خون کے گھونٹ پی کر رہ جاتا ہے۔ لٹل ہٹ میں مریانا ناچتے وقت صرف انجیر کا پتہ پہنتی ہے۔ لوگ اسے بھی پہناوا کہتے ہیں۔

ایک لڑکی تھی فیرا گولو آئی تھی۔ اس کے آباؤ اجداد اطالوی تھے لیکن امریکہ جا کر بس گئے تھے۔ اس نے آج کے ہندوستانی نوجوان کے بارے میں بڑے پتے کی بات کہی تھی۔ '' یہ امریکنوں سے بھی کچھ زیادہ ہی امریکی ہیں۔ '' کیا مزے کی عورت تھی باقر! عورت جو مردوں سے ملے بنا ہی اس سے کئی بار مل چکنے کا عالم پیدا کر لیتی تھی۔ آج کی دنیا میں سب چلتا ہے میرے بھائی۔ کل پڑھا نہیں کہ مرغ کو تکلیف دیے بغیر ہی لوگ مرغی سے انڈے پیدا کرنے لگے ہیں۔ وہ تھی فیرا گولو۔ سیدھے مرغی سے انڈے ——— ہم مرد کی جمع مردوں کا کیا ہوگا باقر بھائی۔

لٹل ہٹ میں لڑکیاں بھی تھیں۔ مگر ان کا مت پوچھو۔ وہ یا تو مریانا کی نظروں سے مردوں کو دیکھ رہی ہوں گی اور یا پھر سیدھے اس کے لباس کو۔ حقیقت باقر بھائی جلیبی کی طرح سیدھی ہے ——— مرد سب سے زیادہ کیا پسند کرتا ہے؟ عورت! عورت سب سے زیادہ کیا پسند کرتی ہے شاپنگ۔ اپنے اس لطیفے پہ میں خود ہی اتنا ہنسا کہ آس پاس کے لوگ بھی ہنسنے لگے۔ وہ مقولہ ٹھیک ہی تو ہے کہ ہنسو تو دنیا تمہارے ساتھ ہنسے گی۔ روؤ تو ——— پھر بھی وہ ہنسے گی۔

آلو اگر صاف ستھرا نستعلیق افسانہ ہے تو ''چشمِ بد دور'' فارم کی سطح پر بڑا ملغوبہ ہے۔ خود کلامی کا۔ تخاطب کا، انشائیہ اور مزاحیہ اسلوب کا GROTESQE کرداروں اور واقعات کا ——— بڑی عورت چھوٹی لڑکی نظر آتی ہے۔ بس چابی دے کر چھوڑا ہوا کوئی کھلونا۔ تخیل کی جگہ فنتاسی نے لے لی ہے۔ ہر چیز میں اتنی گڑبڑ ہے ایسا گھوٹالا ہے کہ دماغ چکرا جاتا ہے۔ لیکن اس

پورے انتشار کو بیدی نے اپنے تخلیقی اپج سے بیان کیا ہے۔ اس تجربے سے طنز، تنقید اتنی صاف ابھری ہے۔ بذلہ سنجی، معنی آفرینی، خلیج جدت کی وہ کارفرمائی ہے۔ بین الاقوامی سیاست سے وہ جوڑ توڑ اور چالاکیاں ہیں اور ان کی پیشکش میں ایک مجموعہ لیکن ایسا آدمی جو بظاہر احمق نظر آتا ہے اس کے نقطۂ نظر سے ایسا کام لیا گیا ہے کہ پورا افسانہ موضوع، مواد اور ہیئت، اسالیب اور تکنیک کے لحاظ سے ایک انوکھی چیز کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ حقیقت پسند تنقید کے پاس اس کے لیے کوئی نام نہیں ہے۔ جدید تنقید اسے کولاژ کہہ سکتی ہے اور مابعد جدید تنقید اسے فنتاسی، پیروڈی، ڈرامائی آہنگی کے سبب فارم میں ایک ایسا تجربہ کہہ سکتی ہے جو تخلیق کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہے۔ لیکن اس راہ پر چلنے کے لیے جس حسن ظرافت فکر و نظر اور اس کے تخلیقی عناصر میں اجتہادات کا جو عمل دخل رہا ہے وہ ہر کس و ناکس کے اختیار میں نہیں۔ بہر حال اس افسانہ کو بنانے میں ترقی پسندی کی حقیقت نگاری، جدیدیت کی فنتاسی، اور مابعد جدیدیت کی پیروڈی سب نے مل کر اسے اردو کا ایک بے مثال افسانہ بنا دیا ہے۔ چشمہ بدور، بیدی کے چند بہترین افسانوں میں سے ہے۔ اس افسانے سے ترقی پسند تحریک تو ناراض ہے لیکن جدیدیت اور مابعد جدیدیت اس سے مطمئن اور خوش ہونے کا جواز رکھتی ہے۔

⁂

(ب)

سیاست گری خوار ہے

○ حجام الہ آباد کے — نزاع کا طربیہ

انسان کا ایک المیہ یہ بھی رہا ہے کہ وہ کوئی ایسا نظام حکومت تشکیل نہیں دے سکا جس میں عوام کے نمائندے منتخب ہونے کے بعد عوام کی طرف اپنی ذمہ داری کو محسوس کریں اور عوام اپنے نمائندوں کو اپنی خواہشات کے مطابق عمل کرنے پر مجبور کر سکیں۔ اس کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ منتخب ہونے کے بعد نمائندے اپنی ایک طاقت پیدا کرتے ہیں۔ اور ان کا عمل عوام کی خواہشات کا پابند نہیں رہتا۔ کہا تو یہی جاتا ہے کہ حکومت جنتا کی ہے یا آخری طاقت عوام ہی کے ہاتھوں میں ہے لیکن حکمراں طبقہ عوام سے کٹ کر اسی طرح حکومت کرنے لگا ہے جس طرح وہ ہزاروں سال سے کرتا آیا ہے۔ اور عوام پھر بے بس اور لاچار ہو جاتے ہیں۔ ''حجام الہ آباد کے'' اسی المناک اور مضحکہ خیز صورت حال کی تصویر ہے۔

ماؤزے تنگ کا مشہور قول ہے کہ طاقت بندوق کی نالی میں رہتی ہے۔ ''حجام الہ آباد کے'' میں طاقت حجام کے استرے میں ہے۔ استرے کے سامنے عوام لاچار اور نہتے ہیں۔ وہ استرے کے رحم و کرم پر ہیں۔ جب چاہے وہ انھیں مونڈے، جتنا چاہے مونڈے جب جی چاہے انھیں ادھ مونڈا کر کے چلتا کرے۔

آدمی کی مصیبت یہ ہے کہ وہ خود کفیل نہیں ہے۔ اسے دوسروں کی ضرورت پڑتی ہے حتی کہ حکمرانوں کی بھی بلکہ حکمرانوں کی سب سے زیادہ کیونکہ مملکت کا نظم و نسق حکومت ہی سے قائم ہوتا ہے۔ لیکن یہ ضرورت مندی آدمی کو دوسروں کا دست نگر اور ایک سسٹم کا غلام بنا دیتی ہے۔ اس افسانہ میں بیدی جمہوری نظام میں جمہور کی لاچاری اور ابتری کا نقشہ کھینچتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ اقدار اصول اور قوانین موجود نہیں لیکن اب ان کے حوالے سے بات نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اپنا کام

نہیں کرتے آخری طاقت حکمران طبقہ کے ہاتھ میں ہے۔ حجام کے استرے کی مانند اور ریاستی طاقت کا یہ خوف حجاموں کی مطلق العنانی کے خلاف بغاوت کے ہر جذبہ کو سرد کر دیتا ہے۔ اور وہ جن کا کام حجاموں کی طرح عوام کے مطالبوں اور ضروریات کو پورا کرتا تھا چونکہ حجاموں ہی کی طرح محض باتونی ہیں۔ کاہل ہیں اور مطلق العنان ہیں۔ عوام کی حالت ادھ منڈے آدمیوں کی سی کر دیتے ہیں۔ اور انھیں مونڈتے بھی اوندھے استرے سے ہیں۔ اور ایسے آدمی جن کے کام ادھورے رہ گئے ہوں، وہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کی زندگی بھی ادھوری ہے اور ذات بھی ادھوری۔ اور وہ ایک عجیب بے بسی کے عالم میں حجاموں سے التجا کرتے ہیں کہ انھیں مونڈنا ہو تو پورا ہی مونڈیں لیکن پورا مونڈنے والے حجام اب کم رہ گئے ہیں۔ ان استادوں کی تعداد زیادہ ہے جو سب کو خوش کرنے کے لئے ہر کسی کی آدھی حجامت بناتے ہیں اور وعدۂ فردا پر ٹال دیتے ہیں۔ روز فردا ادھوری داڑھی پھر بنا دی جاتی ہے لیکن وہاں تک منڈے ہوئے حصہ پر دوسرے بال نکل آتے ہیں اور اس لئے کوئی کام پورا نہیں ہوتا اور آدمی ادھورے وعدوں اور ادھورے کام پر زندگی بتانے پر قانع ہو جاتا ہے۔ اور یہ قناعت بھی ادھوری ہے۔ بہر صوت چہرہ ہونق ہی رہتا ہے۔ جو انارکی کی مضحکہ خیز شکل ہے۔

مزاج کی مضحکہ خیزی کو اُجاگر کرنے کے لئے بیدی اپنی مخصوص ظرافت سے کام لیتے ہیں جو سوفسطائیت سے بے بہرہ اور روحانیت سے مانوس ہے۔ یہ ظرافت بذلہ سنجی کے نازک اور لطیف کرتب سے واقف نہیں۔ اس میں ایک نوع کا عامیانہ پن ہے۔ جو پر تکلف ظرافت کی طرح الفاظ کی نگینہ سازی سے کام نہیں لیتا بلکہ لفظوں سے کانچ کی گولیوں کی مانند مٹی میں کھیلتا ہے۔ یہ عامیانہ پن افسانہ کی زمینی "عوامی" اور جمہوری فضا کو بہت راس آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ افسانہ صرف بیدی ہی لکھ سکتے تھے کیونکہ جو ظرافت اسے درکار تھی سکھ ہونے کے ناتے ان کے پاس تھی۔ لفظ سے لفظ کو ٹکرانے، اس سے کھیلنے، اس سے معنی کے شرارے پیدا کرنے اور طنز کی زہرناکی کی بجائے مزاح سے کام لینے کا جو سلیقہ بیدی کے پاس تھا وہ اس افسانہ کی تعمیر میں —— بلکہ افسانہ کی تخریب میں بہت کام آیا۔ تخریب اس لئے کہا کہ اس افسانہ میں انشائیہ اور افسانہ کی سرحدیں گھلتی ملتی نظر آتی ہیں۔ انشائیہ اس بیل کی مانند ہے جو افسانہ کی جڑوں کو کھا جاتا ہے۔ سوال توازن کا نہیں بلکہ فارم کی پاکیزگی کا ہے۔ چونکہ صورت حال ہی ایبسرڈ ہے اس لئے خلط ملط فارم کو برداشت کر جاتی ہے۔ ذرا تصور کیجئے کہ اس صورتحال پر ڈراما لکھا جاتا تو تمام واقعات کس قدر فارسیکل بنتے۔

ایبسرڈ ڈرامے کے انگل اور مبالغہ آمیز طریقۂ کار کو افسانے میں سمونا آسان کام نہیں ہے۔ لیکن بیدی کامیاب ہو گئے ہیں۔

افسانے میں ایک ایسا پھیلاؤ ہے جو حماموں کی مرکزی اشاریت کی پروا نہیں کرتا۔ اس سے نقصان یہ ہوا ہے کہ کچھ غیر متعلق واقعات بھی در آئے ہیں۔ فائدہ یہ ہوا ہے کہ حماموں اور حکمرانوں کی مماثلت ایک طرح تمثیل کی دھلی دھلائی شکل اختیار نہیں کرتی۔ افسانے کے پھیلاؤ میں تمثیل ڈوبتی ابھرتی اپنا کام کرتی رہتی ہے اور یہ پھیلاؤ ایسے واقعات پر مشتمل ہے جو صورتحال کی مزاحیت میں اضافہ کرتے ہیں۔ مزاح، اقتدار، روایات، تحریمات، مذہب اور تاریخ سبھی کا بے محور کے مرکز میں وہ عام آدمی ہے جو چکر اس پر چکر اسے کھاتا ہے لیکن روتا نہیں۔ جیسے تیسے زندگی جیے جاتا ہے۔ اس کی حالت قابل رحم ہوتی اگر مضحکہ خیز نہ ہوتی۔ اگر آدمی ہولناکی اور بے چارگی کے سامنے ہنس سکتا ہے تو اس کا سب کچھ کھویا نہیں گیا۔ ایک حربہ اس کے پاس بچ گیا ہے۔ ہنسی کا ——— جو موت پر زندگی کی فتح ہے کیونکہ وہ موت کو بھی مضحکہ خیز بنا سکتی ہے۔ ہنسی انارکی کو نظم و ضبط نہیں بخشتی لیکن اس سے اس کا ڈنک چھین لیتی ہے۔ یہی ڈنک ''بولو'' کو اتنا زہرناک، پرتشدد اور سفاک بناتا ہے۔ ''حمام الہ آباد کے'' میں آدمی سگ گزیدہ نہیں بنتا۔ اپنے ادھ منڈے چہرے کو آئینہ میں دیکھتا ہے۔ جھنجھلاتا ہے۔ کچھ سمجھ نہیں پاتا اور ہنس دیتا ہے۔ شاید اسی لئے انارکی سے نبرد آزما ہونے کے لئے طربیہ کا طریقۂ کار زیادہ کارگر ثابت ہوتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے ایولن واو اور جان اپڈائک کی وہ ناولیں جو نراج کا شکار افریقی دیسوں پر لکھی گئی ہیں۔

⁂

بولو — نراج کا المیہ

’’بولو‘‘ — شاید بیدی کا سب سے زیادہ دردناک بلکہ سفاک افسانہ ہے۔ افسانہ کی پوری فضا پر دکھ، دلدر، تشدد، قتل، غنڈہ گردی، قحبگی، بھڑوہ گری کی مار، بھوک اور افلاس کے عفریتی سائے چھائے ہوئے ہیں۔ پتا نہیں کیسے کٹھور قلم اور پتھرائی آنکھ سے بیدی نے یہ افسانہ لکھا ہے۔ ہر چیز بدصورت ہے، گنپتی کا تہوار بھی، جس میں چیختے چلاتے ناچتے لوگوں کی حرکات فحش ہیں۔ گیت غلیظ ہیں اور نعرے جھوٹے ہیں کیونکہ گنپتی جو دھن کا دیوتا ہے ان بھوکے ننگے لوگوں کو کچھ نہیں دیتا، الٹا اس کی لمبی سونڈ اور پھیلی ہوئی توند کو دیکھ کر یوں لگتا ہے جیسے سب کا حصہ وہ خود ہی کھا گیا ہے۔ افسانہ میں گندی بستیوں میں بسنے والے تہذیب اور تمدن کی برکتوں سے محروم، حیوانی سطح پر جینے والے لوگوں کی یہ دنیا حساس اور نرم دل آدمی کی دنیا نہیں، یہاں عورت اپنے حسن اور اپنی جوانی کو بے داغ نہیں رکھ سکتی اس دنیا میں اگر حسن پاکیزگی اور معصومیت ہے بھی تو اس کی روشنی سے تاریک فضا تاریک تر بنتی ہے۔ انسان کی انسانیت اس تاریکی کو دور نہیں کرتی بلکہ اس کے بوجھ کو ناقابل برداشت بناتی ہے۔ اس گھور اندھیرے میں آدمی کیوں بطور انسان کے رہے اور جیے۔ حسن اور معصومیت اگر کہیں ہے تو اس کا خون کیوں نہ کردے کہ کوئی چیز اس کے انسان ہونے کا احساس نہ دلائے اور آدمی بے حس حیوانی سطح پر تاریکی کا بوجھ سہار سکے۔ گویا آدمی اس دنیا کو اپنی انسانیت کے ذریعہ انسانی بنانے کی تمام امیدیں ہار چکا ہے۔ اس کا آخری وار آدمی میں بچی ہوئی اسی انسانیت کی ٹوٹی پھوٹی کرن پر پڑتا ہے جو گردوپیش کے اندھیروں میں جھلملا کر امیدوں کا فریب پیدا کرتی ہے۔ گنپتی کے میلہ میں ونایک ایشو کا خون کردیتا ہے۔

رام پوری چاقو ایشو کے آر پار کرتے ہوئے بھی اسے ایک جنسی لذت کا احساس ہوتا ہے، گویا وہ کوئی تخلیقی کام کر رہا ہے۔ اسی بستی میں زندگی اور موت اہتزاز اور اذیت بھی ہم معنی ہیں۔

ایشو ایک بیاہتا عورت ہے اس کا شوہر برہمن ہے اور وہ دو بچوں کی ماں ہے۔ کالا کلوٹا کولی ونایک جو ذہن کا طرار ہے اور غیر منصفانہ سماج کا گہرا شعور رکھتا ہے، دور ہی دور سے ایشو کی پرستش کرتا ہے۔ ایشو جو بیدی کے الفاظ میں ''مغربی گھاٹ کی پیداوار ہونے کی وجہ سے سب ناریل اور اس میں کا سارا کھوپرا اس کے بدن کو بنانے میں لگ گیا تھا۔''

حسن کی اس مورتی کا، جو ونایک کی پرستش کا معروض ہے، ونایک اپنے ہاتھوں سے اس لیے خون کرتا ہے کہ گنپتی کے پورے جلوس میں وہی سراپا معصومیت تھی، اور ونایک قتل کرنا چاہتا تھا ایک ایسے وجود کا جو سرتاسر معصومیت ہو، دیوی ہو— کیونکہ وہ گھور اندھکار اور نراشا کی اس منزل میں تھا جہاں معصومیت اور پاکیزگی کا گلا گھونٹ کر گویا وہ اس دنیا سے انتقام لینا چاہتا ہے۔ جواب خیر و شر کی رزم گاہ بھی نہیں رہی تھی، محض شر کا انبار بے پایاں اور بدی کا گہوارہ رہ گئی تھی۔ یہاں زندگی معنی کھو دیتی ہے، صرف قتل معنی خیز رہتا ہے۔ اور یہی تشدد اور انارکی کی شکار دنیا کا المیہ ہے۔ باپ اپنی بیٹیوں کے سینہ میں خنجر بھونک دیتا ہے تاکہ وہ ان کے ناموس کو فسادیوں کے ہاتھوں لٹنے سے بچائے۔ زندگی نے معنی کھو دیے اور قتل پھر معنی خیز بنا۔ جب معصومیت کی کوئی قیمت نہیں تو وہ اپنے وجود کا اثبات کر کے شر کی تکمیل کی راہ میں خواہ مخواہ کیوں حائل ہوتی ہے۔

ونایک کا اندرونی تشدد جو بے پناہ محرومی کا زائیدہ تھا اور حرماں نصیبوں کے تشدد کی مانند اپنی ذات اور اپنی زندگی کے اثبات کا ذریعہ تھا۔ اب گھور نراشا کے ہاتھوں ان نشانیوں ہی کو مٹانے پر تلا ہوا تھا جو اسے عزیز تھیں کیونکہ وہ خیر و خوبی اور معصومیت کی تجسیم تھیں۔ کیا بیدی یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اس شیطانی دنیا کو جو چیز ناقابل برداشت بناتی ہے وہ حسن اور نیکی کا احساس ہے، دیوی کا وجود ہے؟— جو اگر نہ ہو تو بے حسی اور بدی کی دنیا میں سانس لینا شاید اتنا دشوار نہ ہو بیدی کی قنوطیت اور کلبیت اس انتہا کو پہنچی ہوئی ہے کہ وہ خنجروں کی چھاؤں میں شہ رگ کے پھڑکنے کو زندگی کرنے کا ایک طور سمجھ رہے ہیں۔ اس غلیظ دنیا میں دھن کے دیوتا کا جلوس نکلتا ہے تو بے گناہی اور معصومیت کا جنازہ کیوں نہ نکلے۔ سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی۔ کم از کم اس سے یہ تو ظاہر ہوگا کہ اس دنیا میں دھن کی جگہ ہے، معصومیت کے لیے کوئی گنجائش نہیں، دھن کا جلوس اور معصومیت کا جنازہ— ان دو انتہاؤں کے بیچ ہمارے انتہا پسند معاشرے نے اور کسی تقریب کا اہتمام کیا ہی کہاں ہے۔ چنانچہ ایشو کو قتل کرنے کے بعد ونایک اس کی لاش کو دلہن کی طرح سجاتا ہے، اور

ایشو کی ارتھی نکلتی ہے جس میں سب روتے ہیں۔ صرف ونایک کی آنکھ میں آنسو نہیں وہ کیوں روے جب کہ یہ بھی ایک جلوس ہے۔ وہ حسن دیوتا کا روپ اختیار کرتا ہے تو معصومیت اس دنیا میں صرف لاش کی صورت اپنا حسن منواتی ہے۔

بیدی نے پورا افسانہ اشاریت سے لبریز جملوں اور رمز آشنا واقعات کے تار و پود سے بنا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کا محور اور سفاک مواد فن میں منتقل ہونے سے انکار کرتا ہے۔ نراشا بیدی کی دلنواز اور انسان دوست شخصیت کا مزاج بن نہیں سکی۔ لیکن پرتشدد غیر منصفانہ سماج کی لائی ہوئی ہولناک انارکی سے وہ آنکھیں چراتے بھی نہیں۔ وہ نراج کی تصویر کشی کرنا چاہتے ہیں لیکن واقعات اور اشارے منطقی ترتیب میں ڈھلنے سے انکار کرتے ہیں کیونکہ نراج فی نفسہ ضبط و نظم کے فقدان کا نتیجہ ہے۔ نراج منطقی بے ترتیبی کا زائیدہ وہ ابہام پیدا کرتا ہے جو اس کا وصف ہے۔ وہ عقل کی گرفت میں نہیں آتا اور اسی لیے آنکھیں پتھرا جاتی ہیں، لب سل جاتے ہیں اور فکر مفلوج ہو جاتی ہے۔ افسانہ اسی ابہام کو فن کے ذریعہ شعور میں رچانے کی ایک کوشش ہے۔ یہ ابہام فنکارانہ رمزیت اور اشاریت کا نتیجہ نہیں کیونکہ نراجی صورت حال جو فہم سے بالا ہوتی ہے، اپنی ایک اندرونی منطق بھی رکھتی ہے، اسے آدمی سمجھتا بھی ہے اور نہیں بھی سمجھتا، اس لیے اس کے سامنے خاموش ہو جاتا ہے اور اگر کچھ بولتا بھی ہے تو ٹوٹے پھوٹے جملے، ایسے جملے بامعنی بھی ہوتے ہیں بے معنی بھی۔ پورا افسانہ منطق اور لامنطقیت معنویت اور لامعنویت فہم اور نافہمی کے تضادات کے فشار سے پھٹا پڑتا ہے۔

ونایک ایک باشعور نوجوان ہے۔ وہ جانتا ہے زندگی کتنی بے رحم اور سماج کتنا بے درد ہے۔ وہ انقلابی طاقتوں سے واقف ہے۔ لیکن انقلابی طاقتیں منظم نہیں۔ ظاہر ہے معاشرے میں بائیں بازو فکر کا فقدان اور انقلابی طاقتوں کی بدنظمی اس انارکی کو لانے کا ایک سبب ہوتی ہے، جس کی طرف وہ معاشرہ بہت تیزی سے بڑھتا ہے جو صرف طاقت اور دولت کی قدر پہچانتا ہے۔ ونایک ایسی دنیا میں اچھائی کرنا چاہتا ہے جہاں اچھائی کی شاخ نے پھل دینا بند کر دیا ہے۔ اس کی محبوبہ شکو کے گھر دو روز سے کھانا نہیں پکا، کیونکہ گھر میں جلانے کا تیل نہیں۔ ونایک شکو کے ہاتھ سے خالی ڈبہ لے کر تیل کے ایک گزرتے ہوئے ٹینکر کے پیچھے بیٹھ جاتا ہے۔ تیل کی ٹنکی کے نل سے جو قطرہ قطرہ تیل گرتا ہے۔ اسے جمع کرتا ہے۔ وہ نل کھول کر تیل لے سکتا تھا لیکن وہ چوری

کرنا نہیں چاہتا، وہ وہی تیل جمع کرتا ہے جو گر کر سڑک پر ضائع ہو جاتا ہے اس کی ایمانداری بیوقوفی ہے کیونکہ حالات ہی ایسے ہیں جن میں ایمانداری بے وقوفی ہی نظر آتی ہے۔ وہ پکڑا جاتا ہے۔ ٹنکر کے آدمی سپاہی اور راہ چلتے لوگ سب اسے مارتے ہیں۔ وہ حوالات میں چلا چلا کر کہتا ہے اس نے چوری نہیں کی۔ یہ اس کی دوسری بے وقوفی ہے، چور بازاری، رشوت، لوٹ کھسوٹ اور کھال میل پر قائم سماج میں ایک گرا پڑا مفلوک الحال آدمی چوری نہیں بھی کرتا تو اس کے کردار میں کون سے چار چاند لگ جانے والے ہیں۔ گویا اس کی اندرونی نیکی اس نراجی سماج سے کوئی ارتباط نہیں رکھتی۔ سماج سے ہم آہنگ ہونے یا اس میں جینے کے لیے اسے بھی اتنا ہی سیاہ کار ہونا پڑے گا جتنا کہ خود سماج ہے۔ چنانچہ وہ معصومیت کو قتل کرتا ہے۔ نراج میں انقلابی جذبات بھی پرورژن کا شکار ہو جاتے ہیں۔

زندگی میں تشدد ہے لیکن فنکار تشدد کے خلاف ہمیشہ نبرد آزما رہا ہے، کیونکہ تخلیق فنکار کے لیے بھی اس مخالف کائنات میں زندہ رہنے کا ایک ذریعہ ہے۔ لیکن جب تباہی اور تشدد کی صورتیں پورے سماج کو مغلوب کر دیں تو فنکار بھی کلبیت اور قنوطیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ سمجھ نہیں پاتا کہ اس فضا میں وہ اپنی مجروح انسانیت کا تحفظ کس طرح کرے۔ خودکشی، موت اور خاموشی اس کا آخری سہارا رہ جاتی ہے۔ ونا یک باغی بھی ہے اور حالات کا صید زبوں بھی۔ یہ اس کا مقدر ہے۔ یہاں المیہ ہولناکی میں بدل جاتا ہے۔ شاید اسی لیے انارکی کو آرٹ کا موضوع بنانے کے لیے المیہ کا فارم اور طریقہ کار بہت سود مند ثابت نہیں ہوتا۔ انارکی میں نجات کے تمام راستے بند ہوتے ہیں اور المیہ اگر موت پر ختم ہوتا ہے تب بھی موت نجات کے راستے مسدود نہیں کرتی۔ المیہ ہیرو مر کر بھی زندگی کو ایک توازن عطا کرتا ہے۔ اور حیات بخش قدروں کا اثبات کرتا ہے۔ البتہ طربیہ ہولناکی کو مضحکہ خیز بنا کر اس پر ہنس سکتا ہے۔ یہ ہنسی تاریک ہوتی ہے اور اس طرح تاریک طربیہ Dark Comedy نراجی صورت حال کی Absurdity کو گرفت میں لینے کا موزوں فارم ہے۔ آدمی ہنستا بھی ہے اور روتا بھی ہے اور اس کی دونوں حرکات بالآخر ہولناک اور المناک مضحکہ خیزی میں بدل جاتی ہیں۔

تیل چرانے کے الزام میں ونا یک حراست میں لیا جاتا ہے۔ اس کی ضمانت اس کی محبوبہ شکو دیتی ہے لیکن شکو کے پاس بدن کے سوا دوسری پونجی کیا ہے۔ پولیس افسر اس پونجی پر ہاتھ

دیتا ہے۔ دلکش جھلکش بنتا ہے۔ شکو ونایک سے کہتی ہے ''مرد کی بات کتے کی'' ونایک کہتا ہے ''کتے کی نہیں بھیڑیے کی'' انسانی صورت حال کی تفہیم اب صرف حیوانی حوالوں سے ممکن ہے۔ حسن، خیر اور معصومیت یہاں حرف غلط ہیں۔ اور تفہیم میں رکاوٹ ڈالتے ہیں۔ ان کا مٹ جانا ہی بہتر ہے۔

ونایک اپنی محبوبہ شکو کو نہیں مارتا، کیونکہ شکو معصومیت کا آئیڈیل نہیں، یہ آئیڈیل تو اس کی پرستش کا معروض ایشو ہے، ونایک شکو کو گنہگار نہیں کہتا۔ وہ عصمت بیچنے کے باوجود کنواری اور نردوش ہے۔ لیکن وہ اس گنہگار دنیا کے چلن جانتی ہے۔ وہ اس دنیا کی چالبازیوں کو سمجھتی ہے اور سمجھنے کے باوجود شاید وہ ان کا شکار ہو جائے اور ایک ایسی زندگی گزارے جو موت سے بھی زیادہ بدتر ہے۔ ونایک اگر اسے ایسی ہولناک زندگی سے بچانے کے لیے قتل کرتا تو قتل نجات بنتا۔ لیکن ونایک قتل و خیر و نجات کا روپ دینا نہیں چاہتا۔ وہ تو قتل کو شر کی دنیا میں شر کا ہی روپ دینا چاہتا ہے۔ اگر کائنات میں شر کی خداوندی ہے تو انسان مکمل شر اسی وقت بنتا ہے جب وہ مکمل خیر کو قتل کرے تاکہ شر کی حکمرانی اپنی تکمیل کو پہنچے۔ ونایک ایشو کے بارے میں کہتا ہے۔ ''پتی وسرجن کے پورے کراوڈ میں وہی تھی جس کا کچھ نہیں بگاڑا تھا۔ جو بہت خوبصورت لگ رہی تھی اور انوسینٹ۔''

گویا اسے دیکھ کر زندگی کی تخلیقی قوتوں کا احساس ہوتا تھا اور تصور میں حسن، شباب، پیار، محبت، بچوں اور گھرداری کے رنگ ابھرتے تھے۔ لیکن کیا اس خرابی دنیا میں ان چیزوں کی کوئی قدر ہے؟ پرتشدد زندگی انھیں تباہ کر دے گی۔ موت شاید انھیں محفوظ کر لے۔ ایک عجیب منطق کے ذریعہ بیدی موت کو حسن کی امین اور زندگی کو حسن کی غارت گر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ دنیا جب جینے کے قابل نہ رہے تو موت زندگی کا آخری سہارا بن جاتی ہے۔ موت میں آدمی زندگی پاتا ہے۔ اسی لیے شاید ایشو کو قتل کرتے وقت ونایک جنسی سرشاری محسوس کرتا ہے اور اس کی لاش کو دلہن کی طرح سجاتا ہے۔

شکو پولیس آفیسر کا بستر گرم کرنے کے بعد پولیس اسٹیشن کے احاطے سے باہر نکلتی ہے تو ونایک اس سے ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے شکو ونایک کی چھاتی پر اپنا سر رکھ کر اپنا دکھ رو دے گی۔ اپنا سکھ بولے گی۔ مگر نہیں شکو نے اپنا ہاتھ چھڑا لیا۔ اسے ونایک سے نفرت تھی۔ اپنے آپ سے نفرت تھی۔

دیکھیے محبت، لگاؤ، ایثار نفسی، ہمدردی، دردمندی کا کوئی جذبہ کام نہیں آ رہا۔ نہ دکھ رویا جاتا ہے نہ سکھ بولا جاتا ہے۔ نفرت کا سلگتا ہوا لاوا ہے جو چاروں طرف بہہ رہا ہے۔ اور جسے اپنے آپ سے نفرت ہو اس کا بدن بھیڑیے بھنبھوڑیں بھی تو کیا فرق پڑتا ہے۔ یہی جیتے جی کی موت

ہے۔ اس دنیا میں جنس تخلیق کا نہیں اذیت اور آزار کا روپ اختیار کرتی ہے۔ اس آزار کا ہولناک نقشہ ونایک کی آنکھوں میں گھوم جاتا ہے۔

> ''ان ہی حالات میں سبزی بیچنے والی شانتا کو اس کے پتی نے گھر سے نکال دیا تھا اور آج وہ فارس روڈ کی جنگوبائی کے قحبہ خانے میں رہتی ہے، دھندا کرتی ہے، روز رات چھ سات مرد اسے روندتے دلتے ہوئے نکل جاتے ہیں۔ اس سے کم ہوں تو نہ وہ میڈم نہ دلال کے پیسے دے سکتی ہے۔ اور اسے چھیری والے کی سوکھی روٹی اور مرچ کھانی پڑتی ہے۔ لیکن وہ کنواری ہے کیونکہ اسے اپنے گاہکوں سے محبت ہے نہ پتی سے تھی۔''

تو پھر کیا قیمت ہوئی اس کنوار پن اور نردوش پن کی۔ ونایک کا شکو کو نردوش سمجھنا شکوو زندگی کے جہنم زار سے تو نہیں بچا سکتا۔ کیسی بے خوابی، افلاس اور اذیت ہے اس زندگی میں جنس تک معیوب اور کرب ناک بن گئی ہے۔ گویا زندگی کی تخلیقی طاقت خود زندگی کی آغوش میں ایک بدصورت غلیظ اور اذیت ناک آسیب کا روپ اختیار کر گئی ہے۔ اور اس کے برعکس موت کی آغوش میں لیٹی ہوئی ایشو کی تصویر کشی، بیدی جنس کی تخلیقی اور کیف آور امیجری کے ذریعہ کرتے ہیں۔ ''وہ ایک ایسی نیند سو رہی تھی جو شب زفاف میں دلہن چار چھ بار نکل جانے کے بعد سوتی ہے۔

ونایک کو حوالات میں تھرڈ ڈگری کی مار ماری جاتی ہے جسے وہ کچھ اس طرح سہہ جاتا ہے کہ پولیس بھی حیران رہ جاتی ہے۔ تھک ہار کر پولیس ملائمت سے پیش آتی ہے تو ونایک کہتا ہے۔ میں تمہاری مار سہہ سکتا ہوں، پیار نہیں۔''

کیا پیار اور محبت اس دنیا میں اندرونی اور بیرونی تشدد کی نقاب پوشی کا محض ایک بہانہ بن گیا ہے؟ —— پورا افسانہ محبت کی قدر کو زندگی سے خارج کرنے کا ایک میکنیزم ہے، یہ کلبیت کی انتہا ہے۔ تہذیب و تمدن کی برکتوں سے محروم، غربت اور افلاس کی ماری ہوئی یہ بستی علامت ہے ان جرائم کی جو حرص و آز پر چلتے ہوئے سرمایہ دارانہ تمدن نے انسانیت کے خلاف روا رکھے ہیں۔ یہ افسانہ جھونپڑپٹی میں پلنے والے جرائم کا سنسنی خیز بیان نہیں ہے۔ نہ ہی اس کا مقصد غربت و افلاس کی ایسی تصویر کشی ہے کہ شریف انسانوں کے دلوں میں رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوں۔ جذباتیت سے عاری۔ کٹھور شیلی میں لکھا ہوا یہ افسانہ پڑھنے والے کو اس طرح ہڑبڑا دیتا

ہے کہ وہ کوئی بھی لطیف و کثیف جذبہ محسوس نہیں کر پاتا۔ افسانہ بجلی کا زندہ تار ہے جسے چھو کر آدمی شاک میں چلا جاتا ہے۔ وہ یہ بھی سوچ نہیں سکتا کیونکہ یہ گندی بستی ہر نوع کی عمرانی فکر کا چیلنج ہے۔ اگر یہ محض غربت کی کہانی ہوتی تو سوشیل انجینئر کی فکر کام کر سکتی تھی۔ اگر حیوانی سطح پر جینے والے انسانوں کی کہانی ہوتی تو انھیں بہتر انسان بنانے کے انقلابی اور اصلاحی منصوبوں پر غور دیا جا سکتا تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ کہانی ارسکن کاڈویل کی نیچرلسٹ کہانیوں کی مانند ان لوگوں کی داستان نہیں سناتی جنھیں تمدنی ارتقا نے پس ماندگی کی حالت میں چھوڑ دیا ہے۔ ذہنی طور پر افسانے کا کوئی بھی کردار پس ماندہ نہیں۔ وہ ایک بڑے شہر کا باسی ہے اور اس شہر کے تمام اچھے برے اثرات قبول کرتا ہے۔ وہ ذہنی طور پر چالاک اور ہوشیار ہے۔ ارسکن کاڈویل کے کرداروں کی مانند فاترالعقل بے وقوف اور پسماندہ نہیں۔ اسی لیے افلاس کی مضحکہ خیز تصویر بھی نہیں بناتا۔ اس افسانے کے کردار باشعور اور حساس آدمی ہیں لیکن حالات نے انھیں ایسا BRUTALIZE کیا ہے کہ وہ بے حس اور سفاک بن گئے ہیں۔ وہ حیوان نہیں ہیں لیکن حالات کے جبر کے تحت وہ غیر شعوری طور پر اور وہ بیت کے یہاں شعوری طور پر اپنی بچی کھچی انسانیت کا گلا گھونٹتے رہتے ہیں کیونکہ زمانے نے ان کے ہاتھ سے انسانی طور پر جینے کے تمام وسائل چھین لیے ہیں۔ حیات پرور انسان دوست قدروں کے ساتھ جینا اس بستی میں ممکن نہیں۔ یہ قدریں ایسا غازہ ہیں جو کیچڑ میں لپے پتے انسانوں کا منہ چڑھاتا ہے۔ اس بستی میں جینے کے لیے سخت جان، کھرا، بے رحم بننا ضروری ہے۔ یہاں ایک ہی جذبہ کام آ سکتا ہے اور وہ ہے نفرت کا۔ سارے جہان سے نفرت اور اپنے آپ سے نفرت۔ محبت کا کوئی گزر نہیں۔ کیونکہ محبت میں اپنائیت ہے۔ ونایک ایشو کو اپنا نہیں سکتا کیونکہ ایشو شادی شدہ ہے اور غیر کی ہے۔ محبت یہاں پرستش میں بدل جاتی ہے۔ ایک دیوی اور ایک آئیڈیل کی پرستش اور اس کا قتل ایک آئیڈیل کا قتل ہے۔ ایک ایسے جہاں بیزار اور خود بیزار آدمی کے ہاتھوں جو کسی قسم کے آئیڈیل کا فریب کھانے کو تیار نہیں۔ دیوی کے پاکیزہ وجود سے اسے انکار نہیں لیکن وہ جانتا ہے کہ دیوی اس دنیا کی گندگی کو دور نہیں کر سکتی۔ اس کے تاریک وجود کو روشنی نہیں بخش سکتی۔ کیونکہ وہ اس کا جزو حیات نہیں بن سکتی۔ اسی لیے وہ اس سے محبت نہیں کرتا۔ صرف پرستش کرتا ہے اور جسے پوجا جاتا ہے اسے توڑا بھی جاتا ہے اور وہ جو مقدس ہے اس کی تحقیر اندرونی ضمیر اؤ کا سب سے ہولناک اور المناک عمل ہے۔

اور اس افسانہ کا سب سے عبرت ناک پہلو یہ ہے کہ بیدی متمدن سماج کو ایک غیر متمدن بستی کی کہانی نہیں سنا رہے۔ وہ بتا رہے ہیں یہ تاریک جنگل خود شہر کے قلب میں موجود ہے اور پھیلتا جاتا ہے۔ اور متمدن سماج اب محفوظ جزیرہ نہیں رہا، بلکہ دھندلی افقی لکیر کی مانند آنکھوں سے اوجھل ہوتا جا رہا ہے۔ یہ بیدی کا سب سے کاری وار ہے۔ خود متمدن سماج، تعلیم یافتہ طبقہ، اور اس کی دولت اور اقتدار کی بھوک اور اس بھوک کی لائی ہوئی خبیث سیاست نے بے محابا تشدد، قتل و غارت گری، رشوت، جاسوسی کا لا بازار، منشیات اور غریب اور مفلوک الحال لوگوں پر ظلم و ستم کا وہ بازار گرم کیا ہے کہ اب تو شہر کا ہر محلہ اور ہر گلی BRUTALIZATION کے اسی عمل سے گزر رہا ہے جس کی تصویر بیدی نے اس افسانہ میں دکھائی ہے۔ متمدن سماج نے تشدد کے ایسے ہولناک مظاہر پیش کیے ہیں کہ کوتوالی میں تیسری ڈگری کی مار تو مدرسہ کی پٹائی معلوم ہوتی ہے۔ ونایک پر لاتوں اور گھونسوں کی بوچھاڑ ہے۔ اس سے کہا جاتا ہے ''بولو'' لیکن بولنے کے لیے اس کے پاس ہے ہی کیا۔ وہ کیسے بتائے کہ اس نے دیوی کا، معصومیت، حسن، اچھائی، اور نیکی کا قتل کیوں کیا۔ اس قتل میں پورا متمدن سماج شریک ہے کیونکہ تمدن کی پوری مشینری آدمی کو حیوان بنانے کے درپے ہے۔ وہ آدمی کو بے حس بننے پر مجبور کرتی ہے۔ وہ ایسی ہولناک صورت حال پیدا کرتی ہے جس میں انسانی جذبات کام نہیں دیتے۔ چاروں اور پھیلے ہوئے نراج اور انتشار کو دیکھ کر اس کی آنکھیں پتھرا جاتی ہیں۔ وہ چیزوں کو سمجھنا چاہتا ہے اور سمجھ نہیں پاتا کچھ کہنا چاہتا ہے اور کہہ نہیں پاتا۔ باہر اور اندر دونوں کا تشدد اسے تباہ کر دیتا ہے۔

⁂

○ جنازہ کہاں ہے — نراج کا مرثیہ

"جنازہ کہاں ہے؟" کا پورا اسلوب سوگوارانہ ہے۔ لگتا ہے کوئی مدھم آواز میں بین کر رہا ہے۔ یہ انارکی کا نوحہ ہے۔ نوحہ گر وہ آدمی ہے جو انارکی کی لائی ہوئی سوگواری محسوس کرتا ہے لیکن جسے کہیں جنازہ نظر نہیں آتا۔ وجہ یہ ہے کہ انارکی جن قدروں کا گلا گھونٹتی ہے انھیں دفن نہیں کرتی۔ وہ ایک کی طرح وہ لاش کو نہیں سنوارتی۔ اسے گلنے سڑنے کے لئے چھوڑ دیتی ہے۔ امن، آشتی، اخوت، اپنائیت، محبت، بھائی چارہ، رواداری سب قدریں زخمی حالت میں انارکی کے گھپ اندھیرے کونے کھدروں میں پڑی سڑتی رہتی ہیں۔ ان سے ایک عجیب گھناؤنی بو آتی ہے جس کی بھبک سے ذہن میں حواس کا انتشار پیدا ہوتا ہے الفاظ اپنے حقیقی معنی کھو بیٹھتے ہیں۔

افسانہ کا آغاز ہی ان جملوں سے ہوتا ہے "کہیں سے سسکیوں کی آوز آ رہی ہے جیسے کوئی رو رہا ہے۔ میں گھبرا کر جاگ اٹھتا ہوں۔ اس وقت صبح کے ساڑھے تین بجے ہیں میرا لڑکا تو سو رہا ہے۔ پھر یہ کس کے رونے کی آواز ہے۔ ایسی ہی ایک آواز بلکہ آوازیں میں نے برسوں پہلے سنی تھیں۔ وہ دن وہ قہر کا عالم۔ آپ کو بھی یاد ہوگا۔ جب دن کو سورج ڈوبا تھا اور ہر چہار سو سے ہائے ہائے کی آوازیں سنائی دے رہی تھیں۔ جب گاندھی جی کا قتل ہوا تھا۔

اس قتل کے ساتھ ہی جنازہ اٹھ گیا بہت سی انسانی قدروں کا جو دوبارہ بحال نہ ہو سکیں۔ ان قدروں کے بغیر بھی آدمی جیتا ہے لیکن ذہنی اور قلبی سکون کے بغیر اکھڑا اکھڑا انبساطِ حیات سے محروم اور گھر اور باہر کی چھوٹی موٹی الجھنوں کے ساتھ جو بدنما کیڑوں کی مانند زندگی کے گدلے پانیوں میں رینگتے رہتے ہیں۔ ان نفسیاتی اور سیاسی مسائل کا بیان طنزیہ اور مضحکہ خیز انداز میں افسانہ کی اس صورت حال کو سامنے لاتا ہے جس میں ہر سیدھا کام الٹا اور الٹا کام سیدھا نظر آتا ہے۔ جو چیزوں کو اتھل پتھل دیکھنے کا بیدی کا مخصوص مزاحیہ زاویہ ہے۔ افسانہ کا آغاز رونے کی اس آواز

سے ہوتا ہے جو گاندھی جی کے قتل کی یاد دلاتی ہے انجام ایک ایسے اسٹیج پر ہوتا ہے جس میں ہندوستان کی مرگ آشنا حیات کا پورا کرب کھنچ آیا ہے۔

''تیس پچیس آدمی سر گرائے ہوئے جا رہے تھے۔ ایک سست سی رفتار —— سے ان کے چہروں پر ماتم تھا اور یہ اس ماتمی جلوس کا حصہ تھے۔ میں نے مڑ کر دیکھا تو مجھے کوئی ارتھی، کوئی جنازہ دکھائی نہ دیا۔ ہمت کر کے میں نے ان میں سے ایک سے پوچھا۔ '' آپ لوگ؟'' جنازہ کہاں ہے۔
''نہیں۔ ہم لوگ مجبور ہوتا۔ مل سے آیا نا۔ کیا!

میں اسی طرف جا رہا تھا۔ لیکن معلوم ہوتا تھا انہی لوگوں کے ساتھ جا رہا ہوں جن کا جنازہ بھی غائب ہے۔''

یہ مزدور تھے جن سے بیدی کی نسل کے لکھنے والوں نے انقلاب اور تعمیر نو کے خواب وابستہ کئے تھے۔ خوابوں کی شکست کا رونا تو ان کے ساتھی رو چکے۔ بیدی تو اب آدمی کی شکست کا رونا رو رہے ہیں۔ یہ آدمی گویا چلتی پھرتی لاشیں ہیں۔ نہ کوئی آدرش، نہ کوئی امید، نہ ولولۂ حیات، سب اس طرح سر جھکائے چل رہے ہیں گویا کسی کی میت میں شریک ہیں۔ ان کا شعور حیات اس قدر کاہیدہ ہے کہ انھیں اس بات کا بھی احساس نہیں کہ انگریزی کہاوت کے مطابق اپنے مردوں کو دفنا دیں تا کہ اپنی زندگی جی سکیں۔ جنازہ ہو تو پتہ بھی چلے کہ کس کا جنازہ ہے لیکن جنازہ ہی غائب ہے۔ لہٰذا ان کے چہرے نفی حیات کی سوگواری کے آثار ہیں۔ وہ قدریں، وہ روایات، وہ فلسفے جو زندگی کو جلا اور حرارت بخشتے تھے جن سے دماغوں کے ایوان چراغاں تھے، وہ قتل ہوئے اور قتل کی بائے ہوئیں، اور اس کے جلو میں آنے والی سیاسی اور سماجی تبدیلیوں میں، نفرتوں، تعصبات اور بے محابا قتل و غارت گری کے مظاہر میں فنا ہو گئے۔ قافلے سے احساس زیاں تک جاتا رہا۔ زندہ ہیں، ملوں میں کام کرتے ہیں لیکن زندہ لاشوں کی طرح وہ ایک رعنائی خیال جو ایک شخص کے تصور سے تھی جو قومی یک جہتی کا علم بردار تھا، سرودھرم سروبھاؤ تا جس کی تعلیم تھی گرے پڑے لوگوں، اچھوتوں اور بیواؤں کے لئے جس کے دل میں بے حد کرونا تھی جس نے سادگی اور سماجی خوش حالی کے خواب دیکھے تھے۔ اس کے چلے جانے سے زندگی میں بہت کچھ چلا گیا۔ اور حکمرانی ان فاشسٹ طاقتوں کی آئی جنھوں نے اسے اپنی گولی کا نشانہ بنایا۔ ہندوستانی قومیت کا زوال تو تقسیم بلکہ اور گاندھی جی کے قتل سے ہو چکا تھا۔ آج ہم وہ نہیں ہیں جو کل تھے اور وہ بھی نہیں

ہیں جو کل ہونا چاہئے تھے۔ آج ہمارا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ کہیں کوئی سلامتی نہیں، قانون کا راج نہیں، رشوت کا بازار گرم ہے۔ اور ہماری گنتی نہ دیوانوں میں ہے نہ بیگانوں میں۔ بیدی نے اس افسانہ میں اس موڈ کو اس ذہنی کیفیت کو مزاج کی آشفتگی، اور طبیعت کی گراوٹ اور ناآسودگی، اعصاب کی جھلاہٹ، غیر محفوظیت کا خوف، گویا کہ ان تمام عناصر کو جن سے آزادی کے بعد کے نامراد دور کی تشکیل ہوئی ہے عجیب طنزیہ، مضحک، المیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ نشانیاں بدل گئی ہیں۔ شیو مینا کی جگہ بابری مسجد نے لے لی ہے۔ لیکن بھاؤنا ایک ہی رہی ہے۔ کچھ لوگ ہمیں ہماری سرزمین پر نہیں چاہئیں، اور کچھ عمارتیں بھی۔ کچھ تاریخی نشانیاں بھی، لیکن اس سے جو موڈ بنتا ہے وہ وہی ہے جو ایک سیانے سماج کو دیوانے سماج میں بدلتا ہے۔ راج کو زراج میں تبدیل کرتا ہے اس افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ ایک صحت مند سماج اور ایک بیمار سماج کے تضاد کے ذریعہ راج اور زراج کے فرق کے نازک پہلوؤں کو اجاگر کرنا ہے۔ یہ بیدی کے مقبول افسانوں میں سے نہیں ہے اور نہ ہی بہت اچھے افسانوں میں سے ہے۔ کہانی اور کردار کی عدم موجودگی میں بیدی کی فکر وفن اور فلسفہ اسے جتنا سنبھال سکتا ہے سنبھال پایا ہے۔ اس افسانہ کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ عوام الناس میں تو نہیں لیکن دانشور طبقہ میں جنازہ کہاں ہے ایک ضرب المثل بن چکا ہے۔

◆◆

کس سے محرومئ قسمت کی شکایت کیجئے

منگل اشٹکا —— محرومی کا طربیہ

پنڈت جیورام چالیس سال کا ہو گیا اور اس نے بہت سے بیاہ کرائے لیکن خود اس کا بیاہ نہ ہو سکا۔ گاؤں کے شرارتی نوجوان بالآخر اسے بیاہ کی طرف للچاتے ہیں۔ اس کا بیاہ رچاتے ہیں۔ لیکن جب وہ حجلۂ عروسی میں داخل ہوتا ہے اور ڈرتے ڈرتے دلہن کو چھوتا ہے اور آخر کار ہمت کر کے اسے اپنی باہوں میں بھینچتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ دلہن کی بجائے قیمتی کپڑوں میں گاؤں کا شریر نوجوان نیل رتن تالیاں بجا رہا ہے اور بند کوٹھری کے باہر منگل اشٹکا کے اونچے اونچے جاپ کے درمیان نوجوانوں کی بدمعاش ٹولی کے بے تحاشا قہقہے بلند ہو رہے ہیں۔

یہ ہے منگل اشٹکا کی اصلی کہانی جس کا خلاصہ سات آٹھ سطروں میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ ایسے مذاق دیہاتوں بلکہ شہروں میں بھی عام ہیں۔ کسی نوجوان کو عورت بنا کر بٹھا دیا اور جسے بے وقوف بنانا ہوا اسے ترغیب دلا کر کھولی کے اندر بھیج دیا۔ اور پھر دنوں تک اس مذاق کو یاد کر کے ہنستے رہنا۔ ایسے موضوع پر کوئی نوسیکھیا بھی افسانہ لکھنے کی خواہش نہیں کرے۔

لیکن بیدی نے اس افسانہ کو کچھ اس طرح لکھا ہے کہ ایک طرف تو اس میں ان شادیوں کی جو پنڈت جیورام کراتا ہے چہل پہل ہے منڈپ کی جگر مگر ہے۔ شادی کی رسوم کے ہنگامے ہیں۔ اور دلہن نے بدن کی وہ کپکپی اور رخساروں کی سرخی ہے جو آنے والی ارمان بھری راتوں کے تصور سے پیدا ہوتی ہے —— اور دوسری طرف پنڈت جیورام کا وہ المناک احساس محرومی ہے جو ایک شہر آرزو کی شکست کا نظارہ پیش کرتا ہے۔ وہ حیرت زدہ اور غم زدہ ہے اور اس کے چاروں طرف بے درد قہقہوں کا شور ہے۔ گویا ٹریجیڈی سفاک کامیڈی کے گھیرے میں

ہے۔ بیدی کے فنکارانہ لمس نے ایک معمولی کہانی کو تاریک طربیہ میں بدل دیا ہے۔

ہم ان نوجوانوں کے مذاق میں شامل نہیں۔ ناچتے اور ہنستے ہوئے یہ نوجوان ہمیں اچھے نہیں لگتے۔ ہماری تمام ہمدردیاں پنڈت جیورام کے ساتھ ہیں۔ وہ ایک بہت ہی گندے اور بھدے مذاق کا صید زبوں ہے۔ یہ مذاق پان میں مرچیں کھلانے یا چائے میں نمک ملانے جیسے بے ضرر نہیں ہے۔ اس میں ایک آدمی کی دیرینہ دبی ہوئی آرزوؤں کو جگایا گیا ہے۔ اور ان کا خون کیا گیا ہے۔ پتہ نہیں اس تلخ تجربہ کے بعد پنڈت میں دوسری بار شادی کا حوصلہ پیدا ہوگا یا نہیں۔ آدمی دوسری بار بے وقوف بننے سے ہمیشہ بچتا ہے۔

بیدی نے افسانے میں شادی کی چہل پہل جشن آرائی اور تمسخر اور جیورام کی بے رنگ تنہا زندگی کے تضاد کو پوری افسانوی فضا کا جزو بنا دیا ہے۔ حتیٰ کہ یہ تضاد کسی ایک جگہ نہیں بلکہ پوری فضا کی بنت میں ہر جگہ نمایاں ہے۔ پنڈت جیورام کے سامنے آج یہ تیسرا جوڑا تھا۔ نندو اور وجے تیار تھے۔ نندو کے چہرے کی سپیدی اور سرخی کسی رنگ ریز کے ناتجربہ کار شاگرد کے سرخ رنگے ہوئے کپڑے کی مانند تھی۔ اور وہ کسی مستور جذبے سے سرتاپا کانپ رہی تھی۔ وجے کی بے تاب امنگیں آنکھوں کے راستے سے نہایت آوارگی کے ساتھ مل مل کر نندو کی گوری گوری کلائیوں اور جسم سے جس کا چپہ چپہ سات پردوں میں ملبوس ہونے پر بھی دکھائی دے رہا تھا بے محابا لپٹ رہی تھیں۔

اب جیورام نے گہری اور ٹھنڈی سانس لی۔ اس نے دل میں کہا "ان ہاتھوں نے سینکڑوں گھر آباد کئے۔ مگر میں خود دیے کا دیا کنوارا خانہ برباد اور تنہائی کی ختم نہ ہونے والی مصیبت میں گرفتار رہا اس ناگ پھنی اور کنول کی مانند جو پانی میں اگتے ہیں مگر پانی سے آلودہ نہیں ہوتے۔

اس تضاد کو بیدی ایسے ایسے طریقوں سے بیان کرتے ہیں کہ

اس کا گہرا تاثر ذہن پر چھا جاتا ہے۔

"اپنا کام نپٹا چکنے کے بعد جیورام نے وہاں سے جانا چاہا۔ کس لئے تنہائی کی مصیبت میں پھر گرفتار ہونے کے لئے —— اس وقت جیورام کے تصور میں نندو کا نہ بھول سکنے والا چہرہ وجے کی آوارہ اور اوباش نگاہیں۔ اور کانوں میں براتیوں کا شور و غوغا اور گانے اور ہنسی مذاق کی آوازیں تھیں —— زیادہ جذباتی ہونے کی وجہ سے وہ باجے ڈھولک گانے مذاق اور چٹکیوں کی تاب نہ لا سکتا تھا۔ خصوصاً بیاہ گیت سن کر تو اس کا دل زور زور سے

دھڑکنے لگ جاتا   منگل اشٹکا پڑھنے اور ساودھان کہ چکنے کے بعد وہ فوراً ایک کونے کی طرف سرکنا شروع کر دیتا —— جس قدر دلہن والے اور براتی اس کی فوری کنارہ کشی دیکھتے اسی قدر اسے بیٹھنے کے لئے مجبور کرتے۔ نہایت تکریم سے بلاتے۔ مگر جتنا کوئی اصرار کرتا جیورام کو اتنی ہی زیادہ خفت ہوتی۔"

بیدی نے افسانہ میں نفسیاتی کشمکش کے بھی مختلف منطقے تراشے ہیں جس سے نہ صرف افسانہ میں تجسس کا عنصر برقرار رہتا ہے بلکہ نفسیاتی گہرائی بھی پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً۔

"تیس برس سے چالیس برس کی عمر کے درمیان اسے خیال آیا کہ وہ برہم چریہ آشرم سے گرہست آشرم میں داخل ہو جائے۔ مگر برہم چاری پنڈت کا درجہ سماج میں کتنا اونچا ہوتا ہے اس کا اسے غرور تھا۔ محض انگشت نمائی کے خوف سے اس نے اپنے آپ کو روکے رکھا تھا۔ جتنے کہ چالیس برس کی عمر کو پہنچنے تک یہ خیال بہت شکستہ ہو گیا تھا۔ چلتی پھرتی دنیا میں کسی کو اتنی فرصت نہیں ہوتی کہ وہ اپنا کام کاج چھوڑ چھاڑ کر انگشت نمائی کے لئے وقت نکال سکے۔ ایسا خیال کرنا تو اپنے ہی من کی مایا ہے۔

گرہست کے قضیوں کا رونا سنتے سنتے اگرچہ اس کے کان پک گئے تھے۔ پھر بھی کسی ہوش ربا بیاہ کے اختتام پر وہ سوچتا۔ "یہاں —— یہ بات بھئی! آخر کچھ تو ہے جو رونے پیٹنے کے باوجود لوگ خوش رہتے ہیں۔ اس کشمکش اور بیقراری میں بھی کچھ لطف ضرور ہے۔"

"مگر جب جیورام کے کان میں یہ الفاظ پڑتے کہ جیورام چالیس برس کا ہو چکا ہے اور اس نے ابھی استری کا منہ تک نہیں دیکھا ہے تو (اپنے برہم چاری ہونے کی) فوقیت اور عظمت میں شک نہ رہتا۔ ایسی بات سن کر جیورام کے خوش آئند تخیل کی بنائی ہوئی بیاہ کی حسین عمارتیں ملبہ سمیت نیچے آ رہتیں۔"

اور اسے از سر نو تعمیر کرنے کے لئے ایک ہوش ربا بیاہ کی تمام رونق لڑکے اور لڑکی کی غائبانہ کشش، ان کے والدین کی خوشی کسی راگ رنگ اور ہنگامہ ہاؤ ہو کی ضرورت ہوتی۔ اور نندو اور وجنے کا بیاہ پڑھ چکنے کے بعد ایک ایسی تعمیر کے کنگرے جیورام کے تخیل میں آسمان سے باتیں کر رہے تھے۔

جیورام کی ذہنی کشمکش کے بیان میں بیدی نے دلیل و جواب آں دلیل کی گتھیوں کو

عمارت کی شکست ہونے اس کی از سر نو تعمیر ہونے، پھر ملبہ سمیت گر جانے اور دوبارہ سر بلند ہو کر اس کے کنگروں کے آسماں کو چھونے کے خوبصورت استعارے کے تار میں باندھ رکھا ہے۔ نفسیاتی دروں بینی اور اسلوبی حسن کاری کا ایسا امتزاج ہی افسانے کے معمولی واقعات کو غیر معمولی دلچسپی کا حامل بناتا ہے۔ کم درجہ کی تحریروں میں واقعہ محض واقعہ ہوتا ہے۔ اور اس میں نہ تو نفسیاتی بصیرت کا دخل ہوتا ہے نہ بیانیہ کا اپنا کوئی لطف۔

ظاہر ہے لوہا پک چکا ہے اور یہ وقت ہے جے رام کو ازدواج کی زنجیر میں قید کرنے کا۔ اور یہ کام وجے کرتا ہے۔ نندہ کے ساتھ اپنی شادی شدہ زندگی کی ایسی آسودہ حال اور رنگین زندگی کی تصویر کھینچتا ہے۔ اور ایک آدرش پتی ورتا ستری کے ایسے گن گاتا ہے کہ جیورام کا دل بھی بیاہ کے لئے للچانے لگتا ہے۔ بیدی نے شادی کی تیاریوں اور منگل اشٹکا کے پڑھے جانے کے دوران جیورام کی خوشی، خوف، ہچکچاہٹ اور اس کے حجلہ عروسی میں پہنچانے تک کا ایسا جزرس بیان کیا ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے اس کی حقیقت پر قاری پورا اعتبار کرتا ہے۔ اور اس کے لئے بھی شک کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔ انجام کار وہی ہوتا ہے جس کا ذکر شروع میں ہوا۔ افسانہ کا یہ انجام قاری کے لئے استعجاب انگیز اور دردناک ہے۔ وہ وجے اور اس کے دوستوں کے مذاق میں شریک نہیں ہو سکتا۔ وہ جیورام کی حیرت حسرت، غم محرومی اور المیہ میں اس کا شریک ہے۔ اس کی یہی ہمدردی افسانہ کی فنکارانہ قدر کا اثبات کرتی ہے ورنہ وہ ایک لچر دیہاتی مذاق بن کر رہ جاتا اور بطور مزاحیہ افسانے کے بھی کوئی بلند مقام حاصل نہ کر پاتا۔ کتنا نازک کام ہے فنکاری کا انسانی مسائل کے برتاؤ میں۔ پورے افسانہ میں یہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ افسانہ کی حرکت ایک تاریک طربیہ اور المیہ کی طرف ہے۔ خوشیوں اور امیدوں کی یہ برات ایک آدمی کی حرماں نصیبی کی فضاؤں میں تحلیل ہو جائےگی۔ معمولی واقعات سے بڑے پرتاثیر افسانہ پیدا کرنے میں تخلیقی تخیل اور فنکارانہ دروبست کی شناخت رہی ہے۔

⁂

لچھمن ——— محرومی کا مرثیہ

کاٹھ گودام ایک چھوٹا سا گاؤں ہے۔ چند خستہ حالت کے کچے مکانوں، ایک آدھ چھوٹی اینٹ کی عمارت جس میں بورڈ کا ایک پرائمری سکول تھا۔ شاہ رحیم کی قبر اور کالا بھیرو کا مندر جس کے قریب کالے کتے گھومتے رہتے تھے اور ان کی آنکھوں سے غصّہ اور دانتوں سے زہریلا لعاب ٹپکتا تھا۔ کالا بھیرو شیو جی مہاراج کے اوتار گنے جاتے ہیں۔ ان کی رفاقت میں ہمیشہ ایک سیاہ فام کتا رہا کرتا تھا۔ اس لئے کالا بھیرو مندر کے پجاری چپڑی ہوئی روٹیوں اور پوریوں وغیرہ سے سیاہ فام کتوں کی خوب تواضع کرتے۔ کاٹھ گودام میں داخل ہونے والے راستے کے پاس بڑ کے ایک تنے کے نیچے لچھمن بیٹھا کرتا تھا۔ وہ گاؤں میں داخل ہونے والے کو کتوں سے بچاتا، اپنے کنویں کا میٹھا پانی پلاتا اور گذارہ کرنے کے لئے سن کی رسیاں بانٹتا۔

لچھمن پچپن کے پیٹے میں تھا۔ اسے گاؤں کے لوگ بابا کہتے تو بے نقط سناتا اور بچوں کو مارنے دوڑتا۔ دانتوں سے بے نیاز جبڑے اور رنگ سیاہ فام۔ لیکن وہ خود کو جوان سمجھتا اور شادی کا چاؤ رکھتا۔ یہی نہیں بلکہ وہ نندو کی بیوی گوری جس کے حسن کے چرچے پورے کاٹھ گودام میں تھے میں ایک خاص کشش محسوس کرتا۔ ویسے تو گاؤں کی سبھی عورتیں اس کی شادی بیاہ کی بات کر کے اپنا کام نکلوا لیتیں لیکن لچھمن گوری کے سب کام بڑے چاؤ سے کرتا۔ کنویں سے پانی کی ستر و گاگریں نکالنا کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ جسم پر پسینہ چھوٹ گیا۔ جبڑوں کو دبایا تو گال پھول گئے۔ انگلیوں کے نیچے پچھونے نئے سرخ نشان بن گئے۔ لیکن وہ خوش تھا۔

ایک طرف کالے کتوں اور خستہ مکانوں والا یہ اجاڑ گاؤں ہے اور لچھمن اس کا حصہ ہے۔ دوسری طرف گاؤں کی گوری ہے جس کا حسن اجاڑپن کی ضد بھی ہے اور اس کا تریاق بھی لچھمن جیسا معمولی اور نیم احمق آدمی بھی حسن کے اس پراسرار تجربہ میں شریک ہے۔ گوری کا حسن

اس کے دل میں ان جانی ان بوجھی انوکھی خواہشوں کی لہریں پیدا کرتا ہے۔ اور محبت حاصل کرنے کے باوجود چھمن کی زندگی گوری کے حسن سے سیراب ہے۔ گوری کے لئے چھمن گاؤں کا احمق ہے جس کے سامنے حسن بے تکلفی سے بے حجاب ہو سکتا ہے۔ "جب پروہت چلا گیا تو گوری نے گھونگھٹ پیچھے کی طرف سرکا دیا۔ عورتیں بچوں، ہیجڑوں اور بوڑھوں سے پردہ اٹھا دیتی ہیں اور اس نے چھمن سے پردہ اٹھا دیا تھا۔"

لیکن یہ گوری کی سادہ لوحی تھی۔ اس کی اور گاؤں کی دوسری عورتوں کی نظر میں چھمن بے شک بچہ، بوڑھا اور ہیجڑا جیسا جنس قسم کا آدمی تھا لیکن صنف نازک کے لئے ایک کشش محسوس کرتا تھا اور حسن کی سریت میں شریک تھا جو کمزور مدھم اور مبہم جنسی جذبہ سے پیدا ہوتی تھی۔ یہی سبب ہے کہ وہ عورتوں کا کام کرنے کے لئے ترنت تیار ہو جاتا۔ اس میں وہ بے لوثی نہیں تھی جو "من کی من" میں کے مادھو کو سنت بناتی ہے۔ یہاں خدمت کا سرچشمہ سنت کی بے لوثی نہیں بلکہ ایک روزی جبلت ہے۔ خود کا بیاہ رچانے کی خواہش چھمن میں اتنی شدید نہیں جتنی کہ "منگل اشٹکا" کے پنڈت سیوارام میں ہے۔ وجہ یہ ہے کہ چھمن کے لئے عورت واضح جنسی معروض نہیں۔ وہ اپنی خواہشوں کی اصلی نوعیت سے واقف نہیں۔ بیاہ اس کی ضرورت ہے نہ طلب۔ وہ تو ایک خواب ہے جو اس کی زندگی میں رس ٹپکاتا ہے۔ چنانچہ پورے افسانہ پر ان رنگوں کی دھنک لوٹتی ہے جو جنسی آرزو مندی، احساس حسن اور شادی بیاہ کے تصورات سے ترکیب پاتے ہیں۔ انہیں رنگوں سے ایک ایسے آدمی اور ایسے گاؤں کی زندگی میں جو حسن رعنائی سے محروم ہے حرکت اور حرارت کا احساس ہوتا ہے۔ افسانہ میں تشنہ کامی نہیں کیونکہ آرزو کی کوئی منزل نہیں۔ لہٰذا آرزو پروازی میں اپنے رنگ بکھیرتی ہے۔ گوری کو پتہ بھی نہیں کہ اس کی حسن کی جوت نے چھمن کی اندرونی زندگی کو کیسا تابناک کیا ہے۔ وہ دوسری عورتوں کی مانند اسی خوش فہمی میں مبتلا ہے کہ ایسے آدمی کیا جانیں زندگی کی بھید بھری باتیں۔ ادھر چھمن کے دل میں گوری کا حسن خاموش محبت کا جذبہ جگاتا ہے تو ادھر گوری کا ہر کام کرنے کے لئے چھمن کی تیاری گوری اور دوسری عورتوں کے دل میں ایک خاموش انسیت کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ جانے ان جانے بغیر چھمن اور گاؤں کی عورتیں اور گاؤں کے لوگ جذباتی تعلقات کے پیچیدہ بندھنوں میں بندھتے چلے جاتے ہیں۔

چنانچہ جب گوری کے پرنالا میں پھنسے ہوئے مردار کتے کو نکالتے ہوئے چھمن زمیں پر

کرتا ہے اور مر جاتا ہے تو پورے گاؤں میں ایک کہرام بپا ہو جاتا ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ پھمن کوئی غیر معمولی آدمی تھا بلکہ اس وجہ سے کہ معمولی تھا لیکن گاؤں کی زندگی میں شریک تھا۔ وہ عورتوں اور مردوں کے مذاق کا نشانہ تھا۔ وہ جو زندگی میں ہنسی مذاق کا سبب تھا۔ مر کر بھی سوگواری کو جنم دیتا ہے۔ عورتیں اس کا بیاہ کاؤ دیوی یعنی چتا سے رچانے کو کہہ رہی تھیں۔ اب بیاہ کا وقت قریب آ گیا تھا۔ شام کو باجا بجنے لگا۔ کاٹھ گودام کے بہت سے آدمی براتی بن کر شادی میں شامل ہوئے۔ پھمن کو بہت اچھے پہناوے پہنائے گئے۔ سہرے باندھے گئے۔ وہ اور بھی جوان ہو گیا تھا۔ پیپل کے پیڑ تلے نوجوان پھمن کو رکھ دیا۔ ایک طرف سے آواز آئی۔ ہٹ جاؤ دلہن آ رہی ہے۔ ایک آدمی چھکڑا گھسیٹتا ہوا لایا۔ چھکڑے پر سے لکڑیاں اتار کر زمین پر چتا کی صورت میں چن دی گئیں۔ اوپر پھمن کو رکھا اور آگ لگا دی۔ یہ عجب شادی تھی جس میں سب براتی رو رہے تھے۔ اور جب نندو کی بہو گوری نے گاؤں کی ان تمام لکڑیوں کا خرچ اپنی گرہ سے دیا تو اس کی چیخ نکل گئی۔

چتا کو سیج اور موت کو دلہن بنانے والے ہمارے قدیم استعاروں کا استعمال بیدی پھمن کی آخری رسومات کو ایک تقریب کا حسن عطا کرنے کے لئے کرتے ہیں۔ مرثیہ چونکہ شعر گوئی ہے اس لئے غمناکی کے باوجود حسن آفرینی ہے۔ یہ مرثیہ محرومی کا ہے۔ اس آدمی کا جو جہان سے محروم جاتا ہے۔ اس لئے سیج اور دلہن کا روایتی استعارہ غم کو جشن میں بدلنے کا کام کرتا ہے۔ پھمن کی موت ایک عام حادثہ ہے۔ کوئی المناک واقعہ نہیں۔ اس لئے اس کی موت کے تاثر کو ہمارے لئے غم ناک بنانے کی بجائے وہ اسے زندگی کے حسن میں بدل دیتے ہیں۔ واقعہ موت کا ہے استعارہ شادی کا گویا واقعہ استعارے میں بدل کر ایسا تجربہ بنتا ہے جہاں موت کی ہولناکی پر زندگی کا حسن حاوی ہوتا ہے۔ غم کا نیشتر لذتِ آزار بخشنے لگتا ہے۔

انسان کے تہذیبی مظاہر اس کی بنیادی جبلتوں اور جذبات کے ہی مظہر ہیں۔ "پھمن" میں بیدی ایک پورے گاؤں کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ اس گاؤں کے لوگ اس کے مندر، اس کے کتے، لوگوں کے عقائد، ان کی زندگی کا چلن، آپس کی چھیڑ چھاڑ، یہ سب مل کر ایک گاؤں کی تصویر بناتے ہیں۔ "پھمن" معمولی آدمی ہے لیکن اس کی اپنی ایک زندگی ہے۔ اپنی خواہشیں اور خواب ہیں۔ اور وہ حسن کے کرشمہ کو محسوس کرتا ہے۔ ہیومنسٹ فنکار کو ایسی تصویروں اور ایسے لوگوں میں دلچسپی ہوتی ہے جب کہ اخلاق پسند آدمی ALTERNATIVES کی تعداد کم کرتا چلا جاتا ہے

یہاں تک کہ صرف ایک ALTERNATIVE رہ جاتا ہے جو اخلاقی ہوتا ہے۔ اخلاق پسند آدمی تخیل سے ڈرتا ہے خصوصاً اس تخیل سے جو عمل کو حادثہ، موقعہ، اتفاق یا اضطراری ترنگ کا تابع بناتا ہے۔ اس کی دنیا سے مہم سازی، مقدر آزمائی اور خطرے مواقع عنقا ہو جاتے ہیں اور اگر ہوتے بھی ہیں تو اس کے اخلاقی نظام کے پابند ہوتے ہیں۔ اخلاق پسند کے لئے تنوع اور رنگا رنگی باعث پریشانی ہوتی ہے۔ وہ ساری زندگی جینا نہیں چاہتا صرف ایک زندگی جینا چاہتا ہے جو خود اس کی ہوتی ہے۔ بیدی اپنے افسانوں میں ہزاروں قسم کی زندگیاں جیتے نظر آتے ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ اچھا ہوا اس نے پچھمن کی زندگی بھی دیکھ لی اور اس کے بارے میں وہ کچھ جان لیا جو اس کے گاؤں والے بھی نہ جان سکے۔ ہم نے افسانہ نگار کی آنکھوں سے دیکھا تو جہاں ہم معمولی پن، عامیانہ پن، افلاس اور غربت کو دیکھنے کے عادی تھے وہاں ہمیں معمولی کرداروں میں ان غیر معمولی جذبات کی کارفرمائی نظر آئی جن سے زندگی توانائی، رنگارنگی، حسن اور خوبی پاتی ہے۔

⁂

مرد عورت کی کشمکش

تمہید

فطرت کی سطح پر مرد اور عورت دونوں اپنے جنسی اختلافات کے باوجود برابر ہیں۔ دونوں کو ایک دوسرے کی ضرورت ہے اور دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ مرد اور عورت دونوں جوڑا بناتے ہیں۔ بچوں کی نگہداشت کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ گھر اور خاندان کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اور دوسرے خاندانوں کے ساتھ مل کر انسانی سماج کی تعمیر کرتے ہیں۔ اس عمل کے دوران مرد اور عورت دونوں کے تعلقات میں بے شمار جذباتی، نفسیاتی، اخلاقی اور سماجی تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں۔ طاقت اور تسلط برتری اور کمتری قبولیت اور استرداد، نوک جھونک اور جھگڑے، کشمکش اور تناؤ، محبت و نفرت، آقائی اور غلامی، استعمال اور استحصال، ظلم و جبر، بے کسی اور سفاکی، المناکی اور ہولناکی کے تاریک سائے گھر آتے ہیں اور عورت مرد کے لئے ایک پراسرار معمہ بن جاتی ہے۔ اور مرد عورت کے لئے ایک ایسی طاقت جو ناقابل فہم اور خوفناک ہے، اجنبی اور انجان ہے۔ ایک دوسرے کی طرف دونوں کا طرزِ عمل آئس برگ(Ice-berg) کی ننھی سی چوٹی ہے جو سطح آب پر نظر آتی ہے۔ اس طرزِ عمل کے پیچھے تاریک جبلتوں گہری اور پیچیدہ نفسیاتی الجھنوں، اور گھلتے ملتے، سمجھ میں نہ آنے والے شوریدہ سر جذبات کے بھنور ہیں جو یخ بستہ ہو کر ایک برفانی چٹان کی صورت ازدواج کے بظاہر پرسکون پانیوں کے نیچے آہستہ آہستہ بہتے رہتے ہیں۔ طرزِ عمل بظاہر معمولی ہوتا ہے لوگ حیران ہو جاتے ہیں کہ اتنی معمولی سی بات نے اتنا بڑا حادثہ کیسے پیدا کر دیا۔ وہ زیرِ آب خاموش بہنے والی برفانی چٹانوں کی طاقت سے آشنا نہیں ہوتے۔ ناول اور افسانہ حقیقت اور دکھاوے کے اسی فرق کو بے نقاب کرتا ہے۔ ازدواج کی کشتی کے کھویوں کو بتاتا ہے کہ

جھلملاتی سطح آب کے نیچے کون نہنگ تیر رہے ہیں۔ افسانہ انسانی فطرت کے سربستہ رازوں سے پردہ اٹھاتا ہے تاکہ انسان کے متعلق ہم اپنی خود فریبی کے چھپائے ہوئے سرابوں، تعصبات کی اٹھائی ہوئی دیواروں اور جھوٹی اخلاقیات کی بخشی ہوئی خود اطمینانیوں اور طفل تسلیوں کے طلسم سے نکل کر حقیقت سے آنکھیں چار کریں۔ تاکہ مردانہ پندار کی سیاہ وکار دھند میں لپٹے ہوئے شعور کے ٹھہرے ہوئے، سڑتے ہوئے متعفن پانیوں میں ایک ابال آئے اور ہمارے وجود کی بنیادیں ہل جائیں اور ایگو (ego) کی سنگین دیواروں میں شگاف پڑیں، اور اس اتھل پتھل سے ایک نیا آدمی نمودار ہو۔

اسی معنی میں بڑا آرٹ ہمیشہ آدمی کو Disturb کرتا ہے۔ اس کے تعصبات پر ضرب لگاتا ہے۔ اور اس کے مانوس اور عادی رویوں کے پیروں تلے سے زمین کھینچ لیتا ہے۔ انسان اس تکلیف دہ عمل سے گذرنا نہیں چاہتا۔ وہ روح کی بیقراری سے اتنا ڈرتا ہے کہ اس پر مردہ روح کی غنودگی کو ترجیح دیتا ہے۔ وہ تناؤ اور کشمکش سے گذرنا نہیں چاہتا۔ اس لئے زندگی کی پیچیدگیوں کے آسان حل تلاش کرتا ہے۔ جس سے پیچیدگی الجھن اور الجھن بحران بنتی ہے۔ یہ پلپلا لجلجا آدمی آرٹ کے اس رمز کو کیسے سمجھ سکتا ہے۔ کہ زندگی کو ممکن کرنے کے لئے غم حیات کے سوفار کو جگر کے پار کرنا پڑتا ہے۔

عورت مرد کے لئے غیر ہے اور مرد غیر کو چاہے وہ فطرت ہو یا عورت فتح کرنا اور بالآخر اسے تباہ کرنا چاہتا ہے۔ مرد اور عورت کے تعلقات میں اس وقت تک خوش گوار ہم آہنگی پیدا نہیں ہو سکتی جب تک مرد اپنی ذات کو قائم رکھتے ہوئے اس غیر ذات کو اس کا حصہ نہ بنائے۔ یہ کام اخلاقی عمل کے بغیر ممکن نہیں اور آدمی اخلاقی عمل سے بھاگتا ہے۔ کیونکہ جبلت کی سطح سے بلند ہو کر انسانی اور اخلاقی سطح پر جینے میں کشمکش اور پیچ و تاب ہے۔ اس لئے وہ being کی سطح سے نکل کر existence کی سطح پر آنا نہیں چاہتا جہاں اسے قوت ارادی کے ذریعے اخلاقی انتخاب کی صبر آزما منازل سے گذرنا پڑے۔ سوائے اس کے کہ آدمی اندر سے بدلے، آرٹ کے پاس کوئی دوسرا پیغام نہیں۔ اور یہ پیغام آرٹ حسن کے تجربے کے ذریعہ دیتا ہے۔

بیدی کے یہاں عورت اور مرد کی کشمکش کی جھلکیاں ویسے تو ان کے تمام افسانوں میں نظر آتی ہیں لیکن آئندہ صفحات میں میں صرف ان افسانوں سے بحث کرنا چاہتا ہوں جہاں

جھلک روشنی کا تیز دھارا بن گئی ہے۔ اور یہ سماجی، نفسیاتی اور اخلاقی کشمکش ہی افسانہ کی مرکزی تھیم (theme) کے طور پر ابھرتی ہے۔ ''گرہن'' عورت کی المناکی کا سوگوار نوحہ ہے۔ اور رحم کوٹ ازدواجی مسرت کا نغمۂ جانفزا۔ ان دونوں کے درمیان حزنیہ اور نشاطیہ تانوں کے اتار چڑھاؤ سے ترکیب پایا ہوا وہ سازینہ ہے جس کے سوز و ساز میں ڈوب کر آدمی زندگی کی لہلہاتی ہوئی وادی میں دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں کو آنکھ مچولی کھیلتے دیکھتا رہتا ہے۔

❖❖

گرہن

گرہن کا آرکی ٹائپ مرغ گرفتار ہے۔ اس کے بھی کئی روپ ہیں۔ ایک وہ جو قفس کی زندگی سے مانوس ہو جاتا ہے۔ ایک وہ جو کہتا ہے۔ گوشہ میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے۔ اور ایک وہ جو خود صیاد کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ گرہن کا آرکی ٹائپ وہ بلبل گرفتار ہے جو قفس سے آزاد ہونا چاہتی ہے۔ ہولی بھر پائی ہے اپنی دکھ بھری زندگی سے افسانہ نگار کی بڑی ذمہ داری افسانہ میں یہ ہے کہ ہولی کے بھر پانے کے احساس کو قاری تک منتقل کرے۔ یعنی قاری خود محسوس کرنے لگے کہ جو عورت اتنی بھر پائی ہے وہ موقعہ کا انتظار نہیں کرتی۔ کسی بھی موقعہ پر ایک سیکنڈ کے ہزارویں حصہ میں بغیر کسی منصوبہ اور سوچ کے وہ بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ یہ بالکل ایک اضطراری اور اندھا فیصلہ ہوتا ہے۔ مکتی کی وہ شدید پراسرار اور ناممکن خواہش جو پنچھی کو پنجرا لے کر اڑ جانے پر بے چین کر دیتی ہے۔ قفس کی درد بھری زندگی اور مکتی کی اس شدید خواہش کو ہم نہیں سمجھیں تو نہ ہولی کی چتا کو سمجھ سکیں گے نہ اس کے اضطراری فیصلے نہ اس کے المناک انجام کو۔

گرہن میں عورت کی نسائیت، اس کی جنسیت اس کی مامتا سب خاک بسر ہیں۔ نسائیت گھریلو بیگار کی، جنسیت شوہر کی ہوس کی، مامتا دھڑا دھڑ پیدا ہونے والے بچوں کی صید زبوں ہے۔ عورت کی یہی وہ جبلی خصوصیات ہیں جو بہتر حالات میں زندگی کو پر بہار بناتی ہیں۔ اور گرہستن، بیوی اور ماں کے روپ میں ایثار نفسی محبت اور اپنائیت کے جذبات سے گھریلو فضائیں رنگ بھرتی ہیں۔ لیکن ہولی اپنے بایولوجیکل جبریت، اپنے بدن، اپنے سماجی رول کی سخت رسیوں کے جال میں پھنس گئی ہے۔ ایک بے زبان جانور کی طرح اور وہ بے بسی سے چاروں طرف دیکھتی ہے اور سمجھ نہیں پاتی کہ یہ سب کیا ہو رہا ہے۔ کیوں ہو رہا ہے۔ وہ پھنس گئی ہے اور اس کا پورا وجود درد کا ایک ایسا دریا بن گیا ہے جس کا کوئی کنارہ نہیں۔ اور اس کی صرف ایک خواہش ہے کہ سفینۂ غم کو

کہیں ساحل مل جائے۔ ہولی کا پورا وجود دکھ کا تاریک زنداں ہے اور اس میں صرف ایک خواہش رہ گئی ہے، خواہش نجات، قید سے رہائی، مکتی مکتی مکتی! —— لیکن وہ عورت ہونے کے ناتے ہی اپنے بدن میں اپنی بایولوجی میں اپنی مامتا کے بندھنوں میں قید ہے۔ بے بسی کا یہی وہ ہولناک نقطہ ہے جہاں سے آدمی وجود کی آخری چٹان سے فنا کے پرہول سناٹے میں چھلانگ لگاتا ہے۔ اس نقطہ پر پہنچ کر درد کا دریا بھی اپنے پرشور ہیجانات پیچھے چھوڑ کر ایک پرسکون رفتار سے بہنے لگتا ہے۔ روح کو قرار آ جاتا ہے اور غم کا سفینہ اس ڈھلوان کی طرف آہستہ آہستہ بڑھتا ہے جہاں سے اس کا سفر ختم ہوتا ہے۔ خودکشی مکتی، نجات اور فرار کے فیصلے انسان روح کی ایسی ہی متین، سنجیدہ اور پرسکون خاموشیوں میں کرتا ہے۔

لیکن ہولی کی چتا ایک معنی میں کوئی چتا نہیں ہے۔ ایسی چتا تو ایک عام ہندوستانی عورت کا مقدر ہے۔ ہولی پر کوئی دکھ کا پہاڑ نہیں ٹوٹتا۔ وہ کسی المناک حادثہ کا شکار نہیں ہوتی۔ کوئی شدید جذباتی خلفشار اور ناقابل برداشت نفسیاتی الجھن میں گرفتار نہیں ہوتی۔ گھر کے کام کاج ہیں۔ زچگی ہے۔ ساس کے طعنے تشنے ہیں۔ شوہر کی ہوس اور چانٹے ہیں۔ مشترکہ خاندان کے افراد کی حکمرانی ہے۔ گویا روزمرہ کی زندگی کے عام اور معمولی واقعات ہیں جو پانی کے بلبلوں کی طرح نمودار ہوتے ہیں، غائب ہو جاتے ہیں اور زندگی کا دھارا بہتا رہتا ہے۔ ان واقعات کو بیدی نے ایسے ڈرامے کی صورت پیش کیا ہے جو زندگی کے اسٹیج پر ہر گھر میں کھیلا جاتا ہے۔ اسے نہ انہوں نے میلوڈرامہ کی سنسنی خیزی عطا کی ہے۔ نہ المیہ ڈرامہ کی شدت، اس لئے ساس، شوہر، دیور سسر سب کے کردار معمولی لوگوں کے کردار ہیں۔ ان میں کوئی ودوشک نہیں، شر کا مجسمہ نہیں، سیاہ کاری کا نمونہ نہیں گھر گھر رہتا ہے۔ اذیت کا تاریک زنداں نہیں بنتا۔ ساس اور سسر شوہر اور دیور اجڈ گنوار ہیں، سنگ دل اور خودغرض بھی ہیں۔ لیکن وہ تو عام ہندوستانی معاشرے کی پیداوار ہیں —— وہ معاشرہ جس میں عورت کا مقام ایک جنسی معروض، ایک جنتا، ایک باندی، غلام اور بار برداری کے جانور سے زیادہ نہیں۔ یہ نظام صدیوں سے یوں ہی چلا آ رہا ہے۔ اور اس میں کوئی تبدیلی تا حال نہیں آئی اور اسی لئے مذہبی جوش و خروش اور اخلاقی ڈینگ ڈونگ کے باوجود ایک عام ہندوستانی مرد اندر سے نہیں بدلا۔ کردار کی کسی تبدیلی سے نہیں گذرا، اور عورت کی طرف اس کے رویے میں کوئی نرمی ملائمت اور دردمندی پیدا نہیں ہوئی۔ یہاں بیدی کا حملہ پورے ہندوستانی

معاشرے پر ہے۔ ساس اور شوہر کو معمولی اور عام انسان بنا کر گویا ہم پر ظاہر کیا ہے کہ عورت کی زندگی کو اجیرن بنانے کے لئے ہمارے سماج میں انسان کو اسور اور پشاچ کا روپ دھارن کرنے کی ضرورت نہیں، بلکہ عورت کی مجبوری اور بے کسی اور سماج میں اس کی قانونی اور غلامانہ حیثیت عام اور بظاہر مذہبی اور اخلاقی آدمیوں کو بھی اس کا استحصال اور استعمال اور اس سے بدسلوکی کی طرف مائل کرتا ہے۔ یہ کہہ کر کہ گھر بہو کا ہے تو اس کا زیور ہے۔ اس سے حیوانی مشقت کرائی جاتی ہے۔ وہ تو بچی ہے کہہ کر اسے مامتا کے رشتوں میں جکڑا جاتا ہے۔ اسے سہاگن کہہ کر اس کے سرتاج کو سہاگ کی قیمت بدن کے قرض کے طور پر وصول کرنے کا حقدار بنایا جاتا ہے۔ افسانہ میں زور اس بات پر نہیں کہ ہولی وہ بدقسمت عورت ہے جسے خراب ساس اور خراب شوہر ملا ہے۔ ایسا ہوتا تو یہ بدقسمت دکھی عورت کی کہانی ہوتی۔ ایک عورت کی چتا۔ لیکن یہ ایک عورت کی چتا نہیں، بلکہ بیدی نے افسانہ کا تار و پود اس طرح بنا ہے کہ عورت سماج کے بندھنوں میں جکڑی ہوئی ایک وجودی فینومینا بن گئی ہے۔ چاند گرہن کا یہی منظر اسے سماجی فینومینا سے اٹھا کر کائناتی تناظر عطا کرتا ہے۔ سماج کی مخالف قوتوں کا شکار عورت اب بے رحم فطرت اور لب بند کائنات کا فینومینا بن جاتی ہے۔ کوئی زمینی سہارا نہیں۔ کوئی آسمانی دلاسا نہیں۔ یہ تنہا اپنے دونوں ہاتھوں سے پیٹ کو تھامے ہوئے بھاگتی ہوئی۔ لیکن بھاگ کر جائے کہاں؟ رسیاں تڑا چکی ہے جس گھر سے بھاگی تھی اس گھر میں اب پناہ کہاں، پیچھے خبیث سامنے آگے تاریک اندھیرا، زمین کا یہ پاپ گرہن سے چھوٹا بھی تو اس کے لئے کوئی نجات نہیں۔ کس نے سوچا تھا کہ چھوٹی چھوٹی سماجی الجھنیں اتنے المناک نتائج پیدا کرسکتی ہیں۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ زندگی کی مانوس حقیقتوں اور عام واقعات سے بنی ہوئی ایک گھریلو کہانی سناتے سناتے اسے ایک ایسے عروجی نکتہ پر پہنچاتے ہیں جہاں عورت کی بے بسی ایک نامہربان کائنات میں وجود کا ہولناک المیہ بن جاتی ہے۔ یہ دیکھ کر ہم اور بھی ششدر رہ جاتے ہیں کہ اس المیہ کے پیدا کرنے والے کردار ساس اور شوہر جیسے معمولی لوگ ہیں اور وہ معاشرتی نظام جس سے ہم اتنے مانوس اور عادی ہو چکے ہیں کہ سوچ بھی نہیں سکتے کہ اس میں جینے والی عورت اس تباہ کن احساس کا شکار ہوسکتی ہے کہ وہ جال میں پھنسا ہوا بے بس جانور ہے۔

مقام انہوں نے گجرات کا ایک ایسا گاؤں لیا ہے جہاں بڑی ندی بہتی ہے اور ندی میں اسٹیم لانچ کنارے کنارے چل کر ہولی کے میکے کے گاؤں کی طرف جاتی ہے۔ سسرال میں

جنم پانے کے بعد ہولی میکے کی طرف بھاگنا چاہتی ہے۔ میکے کی خوشگوار یادیں، الھڑ کنوارپن کی زندگی، گاؤں کے بڑے مندر کے رنگ شوخ وہ کلس، وہ اسوج کے شروع میں بھابھی کا دوسری عورتوں کے ساتھ گربا ناچنا اور بھابھی کے سر پر رکھے ہوئے گھڑے کے سوراخوں میں سے روشنی چھوٹ چھوٹ کر دالان کے چاروں کونوں کو منور کر دیا کرتی تھی۔ میکے کی یہ یادیں اس تضاد کو ابھارتی ہیں جو چھریرے اکہرے پن اور بھاری بوجھل بیاہتا زندگی میں ہے۔ وہ ہولی جسے میکے میں میا پیار سے چاند رانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندرتا کا رسیا حاسد تھا، گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی۔ بیدی بولتی ہوئی تصویروں کے ذریعہ میکہ اور سسرال کے تضاد کو واضح کرتے ہیں۔ اور پیکر سازی آرٹ کا کرتب ہے کیونکہ اس جنسی تعلق کو بے نقاب کرتا ہے وہ دستاویزی تفصیلات اور نفسیاتی تجزیوں سے ممکن نہیں۔ یہی دیکھئے کہ میکے کی یاد کو ذرا سی رنگ آمیزی دن سپنے اور رومانی نوستالجیا میں بدل سکتی تھی۔ ہولی کے لئے میکہ نوستالجیا کا سرچشمہ نہیں نجات کی علامت ہے۔ ہولی رومانی آرزومندی کی شکار نہیں، ایک تکلیف دہ روحانی خلفشار کی زد میں ہے۔ وہ میکے کی پرکیف یادوں میں کھونا نہیں چاہتی بلکہ میکہ کو پانا چاہتی ہے۔ ویسے بھی میکہ اجتماعی سائیکی میں دکھی عورت کی واحد جائے پناہ ہے کہ وہاں اس کا جیا ہے اور اپنے اصل کی طرف، اپنے سرچشمہ کی طرف لوٹنے کی خواہش، انسانی روح کی قید حیات سے آزاد ہوکر روح ازل سے وصال کی خواہش، یعنی خواہش نجات سے مختلف نہیں۔ ایسے ہی لمحوں میں آدمی سنسار کا تیاگ کرتا ہے اور ہولی بھی اپنے سنسار کا، اپنے جسم کے ٹکڑوں کا، اپنے جگر گوشوں کا تیاگ کرتی ہے۔ نوستالجیا رومانی احساس کا پروردہ ہے۔ تیاگ اور نجات روحانی اضطرار کا — اس طرح دن سپنے حقیقت کو گوارا بنانے کا ذریعہ ہیں۔ اور ہولی کے یہاں گوارا بنانے کا نہیں بلکہ چھٹکارا پانے کا جذبہ کارفرما ہے۔

ہولی سوچتی تھی کل رسیلا نے مجھے اس لئے مارا تھا کہ میں نے اس کی بات کا جواب نہیں دیا اور آج اس لئے مارا ہے کہ میں نے بات کا جواب دیا ہے۔ دراصل رسیلا کو عورت کا بدن چاہیے اور یہ بدن اب حاملہ ہے۔ اور ہولی کا چلنا پھرنا دشوار ہے۔ لیکن جس مصیبت میں رسیلا نے اسے مبتلا کیا ہے اسے وہ دیکھ نہیں پاتا۔ میا کو بھی ہولی کا بدن چاہیے کہ یہ بدن بچہ پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ اور بچے جتنے زیادہ ہوں کاستھوں کی ناک اونچی رہتی ہے۔ اس لئے حمل کے شروع میں

اسے چوٹ اور اب چھل آزادانہ دیے جاتے تھے کہ پیٹ میں بچہ مانگتا ہے۔ لیکن بچوں کی وجہ سے جو حال تھا وہ ہولی کے جسم پر اثر انداز نہیں ہوتا تھا۔ دیور ہے تو وہ الگ پیٹ لیتا ہے۔ ہولی ڈرتی تھی اور ساس سے کوسنے، مار پیٹ سے تنگ آ چکی ہے اور رسنے کا ستم جب ڈانٹتے ہیں تو پاؤں کے نیچے سے زمین نکل جاتی ہے۔ گویا بطور ایک انسانی وجود ہولی کی کوئی قیمت نہیں۔ ہاں ہولی کی ضرورت سب کو ہے۔ وہ ہولی کی محنت اور نسل کی بقا کا ذریعہ ہے۔ زندگی کی یہ تلخی انسان کب تک برداشت کر سکتا ہے۔ ایک وقت آتا ہے جب وہ بھر پاتا ہے۔ اس کی روح اس کی انسانیت ایک زخمی پرندے کی مانند بدن کے اس جبر سے مادی اور سماجی وجود کے اس پورے کارخانے سے ایک ہی جست میں نکل جانے، آزاد ہونے کے لئے ایک فیصلہ کن اضطراری لمحہ میں سمٹ آتی ہے۔

بیدی کے افسانے پُرفریب ہیں کیونکہ وہ جو سطح پر نظر آتے ہیں اس سے کہیں زیادہ گہرے ہوتے ہیں۔ سطح پر تو گرہن گاؤں کی ایک برتن مانجھتی، کپڑے دھوتی، بچے جنتی بے زبان مجبور عورت کی بپتا کی کہانی ہے لیکن ذرا گہری نظر سے دیکھئے تو یہ بپتا ایک المیہ میں ڈھل جاتی ہے جس میں ایک عورت اپنی پوری طاقت کے ساتھ اپنے مقدر کے خلاف یعنی اس انسانی قید و بند کے خلاف جس میں وہ سماجی اور حیاتیاتی طور پر قید ہے بغاوت کرتی ہے اور ماری جاتی ہے۔ ہولی حالات کا شکار بھی ہے۔ باغی بھی اور صیدِ زبوں بھی۔ اس کا پانچواں بچہ آنے والا ہے۔ وہ بہت جوانی میں جبراً حاملہ ہے۔ چونکہ وہ نادار ہے۔ کام کا طعنہ ہے۔ شوہر ہوسناک بھی ہے اور ظالم بھی۔ ساس ظالم اور سسر بد مزاج، دیور مار پیٹ کرنے والا۔ اور ہولی ایک بے زبان جانور۔ لیکن اس کی خاموشی کے پیچھے اسکا ذہن کام کرتا رہتا ہے۔ وہ سوچتی رہتی ہے اور اس کی سوچ میں گہری سمجھ بوجھ اور تیکھا طنز ہے۔ وہ حساس، باشعور اور قوتِ ارادی کی مالک عورت ہے۔ اس بات کا دوسروں کو یا خود ہولی کو احساس نہیں۔ اس کی سوچ اس کی شخصیت کے اس پہلو کو سامنے لاتی ہے لیکن خود ہولی اس پہلو سے واقف نہیں۔ یہ اس کا اندرونی احساس اور سوچ ہی ہے جو اس کی نفسیاتی گھٹن کو شدید تر بناتی ہے یہاں تک کہ وہ اس گھٹن کے فشار سے اپنا سب کچھ یہاں تک کہ اپنے چاروں بچوں کو بھی چھوڑ کر ایک راکٹ کی مانند خود کو اس اسٹیم لانچ کے ایک کونے میں پاتی ہے جو اس کے میکے سارنگ دیوگرام کی طرف جا رہی ہے۔ فرار کا یہ فیصلہ ہولی کے لئے بالکل اضطراری ہے کیونکہ جب وہ گھر سے بچوں کو لے کر گرہن کا اشنان کرنے کے لئے ندی کی طرف نکلی تھی تو اس

کے ذہن میں فرار ہونے کا کوئی خیال نہیں تھا۔ لیکن ندی کنارے اس نے دیکھا کہ ایک طرف اس کی ساس مشک کافور کو جلا کر پانی کی لہروں پر بہا رہی تھی تاکہ مرنے کے بعد سفر میں اس کا راستہ روشن ہو جائے۔ اور ہولی ڈرتی تھی کیا اس کے گناہ سمندر کے پانی سے دھونے دھل جائیں گے اور دوسری طرف گھاٹ سے پون میل کے قریب ایک لانچ کھڑا تھا جو اپنی آخری سیٹی بجا کر سارنگ دیوگرام کی طرف روانہ ہونے والا تھا۔ ایک طرف کریا کرم میں گناہوں کے دھل جانے کا غیر منطقی تصور اور دوسری طرف ان تمام بکھیڑوں سے نجات کا راستہ وہ موٹر لانچ جو اس کے میکے کی طرف جاتا ہے۔

اشنان گھاٹ پر ہولی نے دور کھڑے ہوئے لانچ کو دیکھا۔ ڈاک پر چھ قندیل غروب آفتاب میں روشنی اور اندھیرے کی کشمکش کے خلاف ننھے ننھے بے بضاعت خاکے بنا رہے تھے۔ اور لانچ کے کسی کیبن سے ایک ہلکی سی ٹمٹماتی ہوئی روشنی سیماب دار پانی کی لہروں پر ناچ رہی تھی۔ اس کے بعد ایک چرخی سی گھومتی ہوئی دکھائی دی۔ چند ایک دھندلے سے سائے ایک اژدھا نما رسے کو کھینچنے لگے۔ آٹھ بجے اسٹیمر لانچ کی آخری سیٹی تھی۔ پھر وہ سارنگ دیوگرام کی طرف روانہ ہوگا۔ اگر ہولی اس پر سوار ہو جائے تو پھر ڈیڑھ دو گھنٹے میں وہ چاندنی میں نہاتے ہوئے گویا صدیوں سے آشنا کلس دکھائی دینے لگے ...... اور پھر وہی اماں .... کنوارپن اور گرباناچ۔

ہولی نے جھک کر شبو کو پیار کیا۔ دور سے لانچ کی ٹمٹماتی ہوئی روشنی ہولی تک پہنچ رہی تھی۔ ہولی نے بھاگنا چاہا مگر وہ بھاگ بھی تو نہ سکتی تھی (حاملہ جو تھی) اس نے اپنی ہلکی سی دھوتی کو کس کر باندھا ـــــــ دھوتی نیچے کی طرف ڈھلک جاتی تھی۔ آدھ گھنٹے میں وہ لانچ کے سامنے کھڑی تھی۔ لانچ کے سامنے نہیں ـــــــ سارنگ دیوگرام کے سامنے۔ وہ کلس مندر کے گھنٹے

اندھا فیصلہ اور پھر اندھیرا ہی اندھیرا۔ مدہوشی، حواس باختگی، ایک خواب کی سی کیفیت جس میں لانچ بھی نظر نہیں آتی۔ قدم سارنگ دیوگرام کی طرف اٹھتے ہیں۔ کلس دکھائی دیتے ہیں۔ گھنٹے کی آواز آتی ہے۔ جب لانچ کی سیٹی بجتی ہے تو ہولی کو کچھ ہوش آتا ہے اسے یاد آتا ہے کہ اس کے پاس ٹکٹ کے لئے بھی پیسے نہیں۔

وہ کچھ عرصہ تک لانچ کے ایک کونے میں بدحواس ہو کر بیٹھی رہی۔ پونے آٹھ بجے کے قریب ایک ٹنڈل آیا اور ہولی سے ٹکٹ مانگنے لگا۔ ٹکٹ نہ پانے پر وہ خاموشی سے وہاں سے

ٹل گیا۔

آپ دیکھیں گے کہ پورا افسانہ نور اور ظلمت روشنی اور تاریکی کی امیجری سے گوندھا گیا ہے۔ اس میں کلیدی پیکر تو چاند اور اس میں لگنے والا گرہن ہے۔ پھر ہولی خود چاند ہے جو گہنا گیا ہے۔ گرہن کا یہ استعارہ ہولی کے گھر گاؤں دریا اور آسمان تک کو اپنی مٹھی میں لئے ہوئے ہے۔ گرہن سے وابستہ اساطیر اور توہمات کا سلسلہ بھی ہولی کے ساتھ ایسا جڑا ہوا ہے کہ زمین اور آسمان کے چاند میں محض حسن کی مماثلت تو ثانوی بن جاتی ہے۔

گرہن کا اسطور ہولی کے ذہن میں زندہ ہے وشنو بھگوان نے سدرشن چکر سے راہو کے دو ٹکڑے کر دیئے۔ اس کا سر اور دھڑ دونوں آسمان پر جا کر راہو اور کیتو بن گئے۔ اب دونوں چاند اور سورج سے سال میں دو مرتبہ بدلہ لیتے ہیں۔ ہولی کو اپنے شوہر رسیلے میں راہو کی شکل نظر آتی ہے ——— ایک کالا راکشس شیر پر چڑھا ہوا۔ چاند گرہن سے وابستہ توہمات بھی ہولی کو گھیرے ہوئے ہیں۔ ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کوئی کپڑا پھاڑ سکے۔ بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی تھی کہ منہ سلا بچہ پیدا ہوگا۔

پھر چاند گرہن کے ساتھ پوجا پاٹھ، دیا دان اور اشنان کی رسومات ہیں جو اپنے طور پر تو افسانہ میں تہذیبی رنگ بھرتی ہیں لیکن ہولی کی تشکیک بھری سوچ سے وہ رنگ اڑنے لگتے ہیں۔ افسانہ میں بہت سے لطیف اشاروں کے ذریعہ ان عقائد کو چیلنج کیا گیا ہے جہاں پانی کی ایک اچھال سے گنہگاروں کے گناہ دھل جاتے ہیں۔ ہولی کی سوچ کا یہ تشکیک پسند رخ اس وقت زہریلے طنز میں بدل جاتا ہے جب وہ دھرم شاستر اور نیتی شاستر کے سدھانتوں کو اپنی زد میں لیتا ہے۔

'' رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔ وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا۔ لیکن کیا شاستر کسی عورت نے بنائے ہیں۔ اور میا کی تو بات ہی علیحدہ ہے۔ شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی۔

اپنی بپتا کے لئے وہ کسے قصوروار ٹھہرائے۔ مرد کو عورت کو دھرم شاستروں کو، دراصل ان میں سے کوئی بھی نہیں۔ قصوروار تو ہولی ہی ہے کیونکہ وہ عورت ہے۔ ایک جگہ ہولی سوچتی ہے۔ لیکن قصور اور بے قصوری کی تو بات ہی علیحدہ ہے کیونکہ یہ کوئی سننے کے لئے تیار نہیں کہ اس میں

ہولی کا گناہ کیا ہے۔ سب گناہ ہولی کا ہے۔''

صورت حال یہ ہے تو مرغ گرفتاری آنکھیں خود بخود آسمان کی طرف اٹھتی ہیں جو اس کا آخری دلاسا ہے۔ لیکن اس دلاسے میں بھی دراڑیں پڑتی ہیں۔ جب وہ اپنی ساس کو دیکھتی ہے کہ مشک کافور کو جلا کر لہروں پر بہا دیتی ہے کہ مرنے کے بعد سفر میں اس کا راستہ روشن ہو جائے۔ ہولی سوچتی ہے۔ کیا اس کے گناہ سمندر کے پانی سے دھوئے دھل جائیں گے۔ گناہ اور ثواب، پاپ اور پنیہ کے مروجہ تصورات اپنی دکھ بھری زندگی کی کسوٹی پر اپنی قدر کھو دیتے ہیں۔ جب آدمی کا آدمی کے ساتھ سلوک ہی بے رحمانہ ہو۔ جب باطن ہی صاف نہ ہو اور دل کدورتوں اور سفاکیوں سے بھرا ہوا ہو تو پوجا پاٹھ دھرم کرم محض دکھاوا ہے۔ مذہب خواہ پرستیوں کا شکار ہو گیا ہے۔ ہولی نہ صرف سماجی نظام میں بلکہ آفاقی نظام میں بھی خود کو تنہا پاتی ہے۔ اسے نہ انسان کا سہارا میسر ہے نہ بھگوان کا۔ اس کا پورا وجود دکھ کے آہنی شکنجے میں جکڑ گیا ہے۔ اب نہ وہ بہو رہی ہے نہ گرہستن نہ ماں۔ اب وہ درد کی ایک گدلی لہر بن گئی ہے جو بہہ کر ان شفاف پانیوں میں مل جانا چاہتی ہے جہاں سے وہ پیدا ہوئی تھی۔ اس کی جنیتا، اس کی ماں، اس کا میکہ، سارنگ دیوگرام جہاں وہ اچھلنے کودنے والی الھڑ چھوکری تھی۔ ایک بحر و قافیہ سے آزاد نظم۔ جو چاہتی تھی پورا ہو جاتا تھا۔

یہ بحر و قافیہ سے آزاد نظم اب پابند ہے۔ ٹھوک بجا کر چول سے چول ایسی بٹھائی گئی ہے کہ نظم کے معنی اب عورت کے معنی بن گئے ہیں جوان لوگوں کے لئے ذہن کے استعمال میں وہ آتی ہے، بالکل صاف واضح اور غیر مبہم ہیں۔ عورت یعنی کیا۔ جب معنی غیر مبہم ہوں تو اس کا استعمال بھی بے دریغ ہوتا ہے۔ چنانچہ ہولی پر بھی راکششوں کے سائے اس طرح آہستہ آہستہ بڑھتے ہیں جیسے چاند کی طرف راہو اور کیتو، ساس، سسر، دیور، رسیا اور اب لانچ کے ٹنڈل جو اسے تاریک کونے کی طرف دھکیلنے لگے۔ اسی وقت آبکاری کا ایک سپاہی لانچ میں وارد ہوا۔ ہولی نے سپاہی کو آواز سے ہی پہچان لیا اور دلیری سے بولی۔ ''کتھورام'' کتھورام سارنگ دیوگرام کا ہی ایک چھوکرا تھا۔ چھ سال ہوئے وہ بڑی امنگوں کے ساتھ گاؤں سے باہر نکلا تھا اور سابرمتی پھاندکر نا معلوم دیس کو چلا گیا تھا۔ کتھورام بھی ہولی کو پہچان جاتا ہے۔ ''ہولے .... کیا تم اساڑھی سے بھاگ آئی ہو۔

''ہاں........''

''یہ سر پھری دیوی کا کام ہے'' اور جو میں کاستھوں کو خبر کردوں تو'' ہولی ڈر سے کانپنے لگی۔ ورنہ تو بھاگ جاتی تھی نہ سر چڑھ جاتی۔ اس جگہ اور ایسی حالت میں وہ کتھورام کو کچھ بھی نہ کہہ سکتی تھی۔ دراصل ہولی اس قدر حواس باختہ اور شاک کی حالت میں تھی کہ نہ کچھ سوچ سکتی تھی نہ فیصلہ کر سکتی تھی۔ کتھورام اسے کہتا ہے کہ رات سرائے میں گذار کے صبح لاری جاتی ہے وہ اسے اس میں سارنگ رام پہنچا دے گا۔

کتھورام ہولی کو سرائے میں لے آگیا۔ سرائے کا مالک بڑی حیرت سے کتھورام اور اس ساتھی کو دیکھتا رہا۔ پھر جب وہ نہ رہ سکا تو اس نے کتھورام سے نہایت آہستہ آواز میں پوچھا۔ ''یہ کون ہے؟'' کتھورام نے آہستہ سے جواب دیا ''میری پتنی ہے'' ہولی کی آنکھیں پتھرا گئیں۔ ایک دفعہ اس نے اپنے پیٹ کو سہارا دیا۔ اور دیوار کا سہارا لے کر بیٹھ گئی۔ کتنے معمولی اور سیدھے سادے جملے ہیں۔ لیکن ایسے ہی جملے جو شور بتاشا اور تماشا کے حامل ہوں لکھنے کے لئے خلاق ترین تخیل کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب کتھورام سرائے کے کمرے میں آتا ہے تو اس کے منہ سے شراب کی بو آ رہی تھی۔ میکے کا بھائی بھی اب راکشس بن چکا تھا۔

اب چاند پورے طور پر گہنا چکا تھا۔ جب گرہن شروع ہوتا ہے اور چاند کی نورانی عصمت پر داغ لگ جاتا ہے۔ تو چند لمحات کے لئے چاروں طرف خاموشی چھا جاتی ہے پھر رام نام کا جاپ شروع ہوتا ہے۔ پھر گھنٹے ناقوس شنکھ ایک دم بجنے لگتے ہیں۔

گرہن کے دوران غریب لوگ بازاروں اور گلی کوچوں میں دوڑتے ہیں۔ لنگڑے، بیساکھیاں گھماتے، اپنی اپنی جھولیاں اور کشکول تھامے پلیگ کے چوہوں کی طرح ایک دوسرے پر گرتے پڑتے بھاگتے چلے جاتے ہیں کیونکہ راہو اور کیتو نے خوبصورت چاند کو اپنی گرفت میں بری طرح جکڑ لیا ہے۔

سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی۔ سب پھول بتاشے آم کی ٹہنیاں بکھرے اور جلتا ہوا مشک کافور بہا کر لے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی۔ دور بہت دور ایک نامعلوم، ناقابل عبور، ناقابل پیمائش سمندر کی طرف...... جہاں تاریکی ہی تاریکی تھی...... پھر شنکھ بجنے لگے۔ اس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ بگٹٹ وہ گرتی تھی۔ بھاگتی تھی۔ پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی۔ ہانپتی اور دوڑنے لگتی۔ اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور

کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔ وہ دھندلے سے سائے اس عورت کی مدد کے لئے سراسیمہ ادھر ادھر دوڑ رہے تھے۔ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ اور دور اساڑھی سے ہلکی سی آواز آرہی تھی۔

دان کا وقت ہے ـــــــــــــ

چھوڑ دو ـــــــ چھوڑ دو ـــــــ چھوڑ دو۔

ہر پھول بندر سے آواز آئی۔

پکڑ لو ـــــــ پکڑ لو ـــــــ پکڑ لو ـــــــ

چھوڑ دو ـــــــ دان کا وقت ہے۔ پکڑ لو ـــــــ چھوڑ دو ـــــــ

افسانوں کے کم ہی مناظر ایسے ہوتے ہیں جو ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں۔ یہ منظر بھی انہی میں سے ایک ہے۔ چند معمولی لفظوں کے ذریعہ زمان اور مکان کی فضائیں کھینچ دی گئی ہیں۔ ایک آسمانی فینومینا ہے جو چاند گرہن کی صورت زمین کے خوف زدہ انسانوں سے شنان اور خیرات کرواتا ہے۔ ان کے ہیبت زدہ دلوں سے چھوڑ دو چھوڑ دو کی آوازیں بلند ہوتی ہیں۔ چاند گرہن میں ہے اور گرہن کے پیچھے پوری ایک کہانی ہے۔ اس آسمانی فینومینا کی شاہد ایک پوری دنیا ہے۔

عین اسی وقت زمین پر بھی ایک فینومینا رونما ہو رہا ہے۔ زمین کے چاند چندارانی ہولی کو بھی گہن لگ گیا ہے۔ اس کے پیچھے بھی ایک کہانی ہے جسے افسانہ نگار اس طرح سناتا ہے۔ کہ وہ بھی چاند اور گرہن کا ایک اسطور بن گیا ہے۔ زمین کے اس فینومینا کے ہم شاہد ہیں کیونکہ ہم یہ کہانی پڑھ رہے ہیں۔ زمین اور آسمان کی فضائیں مل گئی ہیں اور اس پراسرار کائناتی اندھیرے میں ہانپتی، گرتی، پڑتی، سرپٹ بگٹٹ بھاگتی ہولی روشنی کی لکیر بناتے ٹوٹتے تارے کی مانند کہیں خلاؤں میں گم ہوتی نظر آتی ہے۔ افسانہ ختم کرنے کے بعد کچھ یہی تاثر افسانہ نگار کا بھی ہوگا۔ ہر بڑے آرٹ کی مانند وہ بھی سمجھ نہیں پایا ہوگا کہ ایک معمولی عورت کی کہانی لکھتے لکھتے اس کے ہاتھ سے کیا چیز تخلیق ہو گئی۔ چنانچہ اس نے اسی سریت کی کیفیت میں نہ صرف اپنے افسانوی مجموعہ کا نام ”گرہن“ رکھا بلکہ اس کا انتساب بھی ہولی کے نام کر دیا۔ حروفیہ سلسلہ کے درویشوں کی مانند ہم اس انتساب کو دیکھتے ہیں اور ایک پراسرار کائناتی تجربہ سے گذرتے ہیں جو ہمیں بتاتا ہے کہ عظیم ماں کے آفاقی تصور کی یہ تجسیم جس کا نام ہولی ہے کیسے اپنے بدن میں، اپنی ماممتا میں، اپنے گھر اور سماج میں، بلکہ پورے برہمانڈ کے تکوینی حصار میں قید ہے۔ اور نجات کی کوئی راہ نہیں۔

بیدی کی کردار نگاری کا یہ وصف ہے کہ ان کے خراب بلکہ خبیث کردار بھی رہتے ہیں عام اور معمولی انسان ہی۔ ساس چاہے خود ہولی کو پیٹے لیکن بیٹا جب مارپیٹ کرتا ہے تو وہ بیٹے کو ڈانٹتی ہے اور ہولی کی طرف داری کرتی ہے۔ ہولی اس طرف داری سے پگھل جاتی تو ظاہر ہے جذباتیت پیدا ہوتی۔ ہولی کے ساتھ ساتھ ہماری آنکھیں بھی بھیگ جاتیں۔ لیکن افسانہ نگار جذباتیت سے صاف بچ نکلتا ہے۔ پگھلنے کی بجائے ہولی اس طرف داری سے اندر ہی اندر کھولنے لگتی ہے۔ کیونکہ وہ جانتی ہے کہ طرف داری میں نہ تو ہولی سے ہمدردی کا جذبہ کارفرما ہے نہ ہی ایک دردمند دل کی بے ساختہ تڑپ۔ ماں ہونے کے ناتے بیٹے کے ناروا سلوک پر اسے ڈانٹنا اتنا ہی فطری ہے جتنا کہ ساس ہونے کے ناتے بہو کو بات بے بات پر ٹوکنا بلکہ پیٹنا بھی۔ اسی طرح رسیلے کا خود اطمینانی سے اشنان کے لئے جانا گویا گھر میں کچھ ہوا ہی نہیں یہ بتاتا ہے کہ رسیلے کے لئے عورت کو چانٹا مارنا اور گرہن کے وقت اشنان کرکے گناہوں سے پاک ہو جانا دونوں فطری باتیں ہیں۔ یہ بےحسی اور کردار کا دوغلاپن زندگی میں عام سی بات ہے —— آدمی خود کو اندر سے بدلے بغیر مروجہ اخلاق اور مذہبی رسوم کی پیروی کئے جاتا ہے جو ظواہر پرستی کو راہ دیتے ہیں اور آدمی اپنے کردار کے دوغلے پن سے واقف بھی نہیں ہو پاتا۔

ہولی انسان ہے۔ انسانوں نے اسے کاٹا ہے۔ ان سے بھاگ کر پھر وہ ایک انسان ہی کے شکنجے میں پھنستی ہے۔ بیدی شوہر، ساس اور سپاہی کو خباثت کے پیکر بتاتے تو بات آسان ہوتی۔ معصومیت کا شر اور شیطانیت کے نرغے میں پھنس جانا۔ لیکن شوہر، ساس اور سپاہی تینوں جیسے کہ لوگ ہوتے ہیں ویسے ہیں وہ برے نہیں صرف ہولی کے لئے برے ہیں۔ سماج انہیں قبول کرتا ہے کیونکہ سماج ایسے ہی لوگوں سے بھرا پڑا ہے۔ سماج میں تو جرائم پیشہ لوگوں کے لئے بھی جگہ نکل آتی ہے۔ ساس شوہر اور سپاہی تو بہت آشنا صورتیں ہیں۔ اسی لئے حیات اللہ انصاری نے رسیلے کے غصہ کو شہوت میں ٹھکرائے ہوئے مرد کے غصہ سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔ اور جہاں تک آبکاری کے سپاہی کا تعلق ہے شمس الرحمن فاروقی نے اسے ایک اچھے انسان کا فرض یاد دلایا۔ اسے چاہیے تھا کہ وہ ٹکٹ خرید کر ہولی کو سیوا گرام کی طرف روانہ کر دیتا۔

دیکھئے وہ سینکڑوں ہزاروں لاکھوں افسانے جو فی افسانہ فی منٹ کے حساب سے جنم لیتے ہیں۔ اور رسالوں کے INCUBATOR میں چند دن سانس لینے کے بعد دم توڑ دیتے ہیں تو

ان کی موت کا سبب اخلاقیات کی کمی نہیں۔ بلکہ آرٹ کا فقدان ہے۔

اول تا آخر گرہن کی پوری فضا اسی طرح بنائی گئی ہے۔ کہ افسانہ اسی انجام پر ختم ہوتا ہے جو اس کا ہونا چاہیے۔ افسانہ کا انجام تو اس کے عنوان ہی میں مخفی ہے۔ چاند گرہن کا موٹف افسانہ سے نکال دیجئے۔ اور اس کہانی کو عام دنوں کے پس منظر میں بیان کیجئے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ آپ ایک بڑے فلکی فینومینا، اور اس سے وابستہ اساطیر توہمات، کریا کرم، اور ان سے متعلق مناظر، ندی، اشنان گھاٹ، اانچ، بھکاری، اور ان سب کو بیان کے گھیرے میں لینے والے، استعارے، علامات، تشبیہات، اور لفظی پیکروں اور اس خوبصورت ڈکشن اور اسلوب سے جو صرف اس افسانہ کے بیان کے لئے وجود میں آیا ہے محروم ہو جائیں گے۔ پھر تو ہولی کی کہانی عام دنوں میں عام دیہاتوں میں بچے جنتی، کام کرتی، عام عورت کی رانڈ بپتا کی ایسی کہانی بن جائے گی جو دکھ کی کبھی نہ ختم ہونے والی رات کی کہانی ہوئی۔ آرٹ کے حسن سے محروم ایسی کہانیاں ناقابل برداشت ہوتی ہیں۔ اور جہاں آرٹ نہیں ہوتا وہاں ابہام کا حسن بھی نہیں ہوتا۔ برہنہ سوالات ہوتے ہیں جو برہنہ جوابات مانگتے ہیں۔ مثلاً ہولی کا کیا ہوا، وہ مرگئی، خودکشی کی، اس کا اسقاط ہو گیا، آرٹ کے جادو نے گہنائے ہوئے چاند کی مانند بھاگتی ہوئی ہولی کو بھی ایک ایسا فینومینا بنادیا کہ ہم اسے خوف اور حیرت سے اسی طرح دیکھتے ہیں جیسے ایک ٹوٹتے ہوئے تارے کو اور یہ سوال نہیں پوچھتے کہ تارا کہاں پر جاکر گرا۔ یہ افسانہ ہی ایسا ہے جس کا انجام واضح قطعی اور دوٹوک نہیں ہوسکتا۔ افسانہ کا انجام ہولی کا انجام ہے اور ہولی کی جو کہانی بیان کی گئی ہے اس کا انجام کیا ہو ہم نہیں جانتے۔ جاننا بھی نہیں چاہتے کیونکہ لاکھوں کروڑوں عورتوں کی غلامانہ زندگی ان کی بپتا اور ویدنا کا ہمارے پاس کوئی حل نہیں ہے۔ آرٹ مسئلہ پیش کرتا ہے۔ حل نہیں سمجھاتا، مشکل مسائل کے آسان حل جذباتی ادب کا من بھاتا کھاجا ہیں اور جذباتیت عیاری اور جذباتی ادب نان آرٹ ہے۔ افسانہ نگار دردمند دل اور پتھریلی آنکھوں سے دیکھتا ہے کہ پرندہ سلاخوں سے سر ٹکرا کر لہولہان ہو گیا ہے۔ وہ مر جائے گا لیکن مکتی نہیں پائے گا۔

جذباتی افسانہ نگار کتھورام کو فرشتۂ رحمت بنا کر بھیجے گا۔ بجائے اس کے کہ وہ آرٹ کو اپنا کام کرنے دے وہ افسانہ کو اخلاقیات، یا جذباتیت، یا آئیڈیولوجی، یا تانیثی نظریہ کی باہوں میں ڈال دے گا۔ اس صورت میں کتھورام ہولی کو سمجھا بجھا کر واپس کاستھوں کے گھر بھیج دے گا۔ ہولی

کی زندگی دکھ سکھ میں اسی طرح گذر جائے گی جس طرح لاکھوں عورتوں کی گذرتی ہے۔ یہ حل تو بہت آسان ہے اور ہم سب جانتے ہیں کیونکہ چھوٹے بڑے پیمانہ پر ہم سب تھورام ہی ہیں لیکن یہ حل کوئی حل نہیں ہے۔ لیکن ایسے غیر فنکارانہ رویوں سے وہ پورا افسانہ غارت ہو جاتا ہے جو فی الحقیقت آرٹ کا بڑا نمونہ ہے۔ اور جسے آرٹ بنانے کے لئے گرہن کے عنوان سے لے کر انجام تک تخلیقی تخیل نے اس پوری پیچیدہ ڈزائن کو تیار کیا جس کے تار و پود کا بیان میں کر چکا ہوں۔ آرٹ کا تجربہ حسن کا تجربہ ہوتا ہے۔ ذہن ایک سکونی حالت میں اس تجربہ کی پھوار کو اپنے حواس میں جذب کرتا ہے۔ اور زندگی کے وہ سفاک حقائق جنہیں حقیقی زندگی میں ہم معنی خیز طریقہ پر دیکھ نہیں پاتے آرٹ کا لمس پا کر ہمارے ذہنی نگارخانہ کا ابدی جزو بن جاتے ہیں۔ یہ نقش جب بھی ذہن میں ابھرتا ہے، زندگی کے سنگلاخ حقائق میں دردمندی کا جھرنا پھوٹ نکلتا ہے۔ بصیرت اور دردمندی آرٹ کا جوہر ہے اور سوائے آرٹ کے یہ کام اور کون سی تہذیبی سرگرمی کرتی ہے۔

❖❖

دیوالہ

دیوالہ بیدی کا ایک بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے۔ کہانی سیدھی سادی ہے لیکن واقعات اور بیانیہ کی ایسی پر پیچ گلیوں سے گذرتی ہے کہ ہر موڑ پر اس میں ایک گہری معنوی تہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔

کہانی ایک نوجوان لڑکی کی جنسی لہر کی حشر سامانی کا بیان ہے۔ جنسی جذبہ جب اپنے آغاز ہی میں اپنا معروض پالیتا ہے تو کیسا تلاطم خیز شوریدہ سر اور ناعاقبت اندیش بنتا ہے اس کا بیان افسانہ نگار مارواڑ کی گرم سرزمیں کے مندروں کی ایک بستی دیول نگری کے پس منظر میں کرتا ہے جس کی تنگ گلیوں میں گوکل اشٹمی کے جلوس کا ہنگامہ ہے اور جس کے اس نجار چہ میں سے جسے لال سمنٹ کا اٹھکلیا کمل تھامے کھڑا ہے — جھانکتی ہوئی آڑھتیوں کی پرشباب عورتیں جلوس کے نوجوانوں کے تنومند جسموں کو دیکھتی ہیں اور محسوس کرتی ہیں کہ جوان جسموں کی خوشبو کے اس جھونکے میں کیسی تازگی اور حرارت ہے اور اس کے مقابلہ میں ان کے شوہروں کی ہلدی اور مرچوں کے کاروبار کی دھانس نے ان کی زندگی کو کیسا پژمردہ اور بے کیف بنادیا ہے۔ افسانہ کا خاکہ جبلی اور فطری تقاضوں کے نازک اور الجھے ہوئے رشتوں اور بیوپاریوں کے نفع ونقصان کے سوچے سمجھے گھال میل کرتے تارو پود سے بنا گیا ہے۔ دونوں کے تضاد اور تصادم سے پیدا شدہ المیہ کا افسانہ میں پرتاثیر بیان ہے۔

ویسے تو ایروز اور تمدن میں ٹکراؤ ہمیشہ رہا ہے اور آدمی آج تک اس ٹکراؤ سے بچنے اور تمدن کی نعمتوں اور ایروز کی بہاروں سے بہ یک وقت بغیر کسی ذہنی تناؤ یا نفسیاتی الجھن، یا اخلاقی قدغن کے لطف اندوز ہونے کا کوئی آسان حل تلاش نہیں کر سکا۔ لیکن آدمی کی کوشش رہی ہے کہ جبلی تسکین اور اقتصادی مفادات کے بیچ جو دیوار حائل رہی ہے اسے نوک زباں سے چاٹ کر باریک

کر دے۔ وہ باریک کر دیتا ہے لیکن پھر وہ کیسے دبیز ہونا شروع ہوتی ہے وہ نہیں سمجھتا۔ ان دبیز دیواروں کے بیچ کتنی ہی جوانیوں کے چراغ جل بجھ جاتے ہیں۔ اس کا شدید احساس ہمارے فنکاروں کو ہے چاہے ہینگ ہلدی مرچ کے بیوپاریوں کو نہ ہو—— ہمارے ہی کرتوتوں کی وجہ سے ہماری ہی نظروں کے سامنے ہمارے ہی چراغوں کو بجھتا ہوا دیکھنے کے لئے جس بے حسی کی ضرورت ہے وہ تاجرانہ ذہنیت کی ایک خصوصیت بھی ہے کیونکہ تجارت اب ایمان داری سے زیادہ گھال میل، چوری چکاری، گھوٹالوں، اور دیوالوں، کا دھندا بن گئی ہے۔ افسانہ میں جیسا کہ عنوان ہی سے ظاہر ہے اس پہلو کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ جسم کی پکار پر جب دنیا کے کاروبار کا غلبہ ہوتا ہے تو پیاسے جذبات کی چڑیاں پھیپھڑوں میں زخم بنے لگتی ہیں۔ افسانہ کے آغاز میں روپ متی کی کھلتی ہوئی جوانی کا کنول افسانہ کے انجام میں زرد اور مردہ ہو جاتا ہے۔ افسانہ روپ متی کی بھابھی کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ اس کا آغاز ہی جوانی کا آغاز ہے۔

> ”روپ متی میری نند، جوان ہو چکی تھی۔ اس کی جوانی کا ثبوت شریر ہی نہ تھا۔ اس کا لچھن بھی تھے۔ وہ اس کا چونک کے بات کرنا۔ بے وجہ ہنسنا، بے سبب کی دلگیری اور پھر سب سے بڑی بات —— خواہ مخواہ کی رازداری۔“

افسانہ روپ متی کی بھابھی کی خودکلامی ہے جو اس کی رازدار سکھی بالو کی ماں کو مخاطب کر کے کہی گئی ہے۔ بھابھی جب بارہ برس کی تھی تو اسے کنونٹ سے اٹھا کر اس کی شادی کر دی گئی۔ اس بیان میں یہ اشارہ پنہاں ہے کہ ان دولت مندوں کے یہاں کنوینٹ میں داخلہ تو سماجی منزلت کی نشانی ہے ورنہ انھیں بچوں کی تعلیم کی بہت چاہت نہیں ہوتی۔ اسی لئے جب من پسند رشتہ مل جاتا ہے تو سکول سے اٹھا کر شادی کر دیتے ہیں۔ انھیں اس بات کا یقین ہوتا ہے کہ گھر آسودہ حال ہے تو زندگی کھاتے پیتے گذر جائے گی۔ افسانہ میں یہ بیان دیکھئے۔ ”کھاتا پیتا گھر یہاں سبھی فیشن کے طور پر کام کرتے تھے۔ کھائی پکائی کے علاوہ اور کیا تھا؟ صبح ہوتی تو ہم سوچتیں —— کیا پکے گا؟ دوپہر تھوڑے کپڑے اِدھر اُدھر پھینکنے کے بعد —— شام کیا پکے گا؟ کوئی پوچھے گھوم پھر کے ارہر اور اُڑدی پر پہنچنا ہے۔ تو واویلا کیسا؟“

اس بے مصرف زندگی کی یک رنگ بے کیفی کو صرف جنس کی

سرستی ہی دور کر سکتی ہے لیکن ازدواجی زندگی میں بھی محرومی ہے۔ '' یہ بھی شہر میں نہ تھے۔ اتنا ہی پتہ تھا دیس بھر کی ارنڈی قابو میں کرنے گئے ہیں۔ ایک بار قابو میں آ گئی تو اپنا گھر سونے کی اینٹوں سے بھر جائے گا اور چہ بہت سوں کے دیوالے نکل جائیں گے۔ ''

افسانہ کا کلیدی امیج جنس کی سرسبز شادابی اور زرخیزی کے مقابلہ سونے کی چمک دمک ہے۔

'' پھر میں سامنے دیکھ لیتی ہوں۔ پورا مارواڑ نظر آتا ہے۔ پتھر ہی پتھر ——— بالو ہی بالو ——— سورج کی روشنی آڑی پڑتی ہے تو بالو کی کنی دمک اٹھتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے ان گنت مہریں پڑی ہیں۔ اٹھا لو، اور اندر باہر سب بھر لو، دیس بھر کا سونا روپا اسی دھرتی میں چلا آیا ہے۔ بس یہی جھوٹی چمک دمک ہے ہریالی کہیں بھی نہیں۔ کہیں کوئی جھاڑی یا کسل دوب دکھائی دے جاتی ہے۔ لیکن درخت نام کو نہیں۔ میں تو کہتی ہوں کوئی ہمارا سب سونا لے لے اور ہریالی دے دے۔ ''

یہ ہریالی، درخت اور شادابی کی خواہش فطری ہے افسانہ کی راوی، گھر کی بہو میں جو خواہشیں امنڈتی ہیں وہ جنس آزادی اور بھری پری زندگی کی ہیں۔

'' مان متی '' میری ساس، مجھے ہمیشہ یہاں بیٹھنے سے منع کرتی ہے لیکن جب بھی میں یہیں بیٹھتی ہوں ضد کے ساتھ، ٹھینگے کی طرح، اس کا کہنا ہے کھڑکی میں بیٹھنا کام نہیں بہو بیٹی کا کھڑکی میں بیٹھتی ہے تو گنگا۔ میں کہتی ہوں یہی حساب ہے تو پھر ہماری طرح کی بھی گھریلو عورتیں گنگا ویشیا ہیں۔ '' ہمیں کھڑکی جھروکا بھی نہ ملے تو اس سے مر جائیں۔ ہے نا بالو کی ماں؟ کھڑکی کے لئے عورت ہو نہ ہو عورت کے لئے کھڑکی بڑی ضروری ہے۔ ''

عورت ذرا بھی حساس ہوئی تو تمام سونے چاندی کے باوجود قید و بند کی یک رنگ بے کیف زندگی کے خلاف اس میں بغاوت اور آزادی کا جذبہ ابھرتا ہے۔ اس جذبہ کو بھی دبا دیا جاتا ہے۔ یا وہ خود دبا دیتی ہے۔ اور زندگی کے تواتر کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ یہ بے کیف تواتر جسے ہم چاروں طرف دیکھتے ہیں تشکیل پاتا ہے، کسی معنی خیز سرگرمی یا کام کے نہ ہونے سے ——— جبلی سطح پر بے لذت کھانا پینا، اور بے لذت جنسی تفاعل ——— ایک سے بدن تھل تھل پھل پھل ہوتا ہے۔ اور دوسری سے بچوں کے ڈھیر لگتے ہیں۔ دونوں کا بیان افسانہ میں دیکھئے۔ '' تو اپنی

للا میں —— ہر وقت بیٹھے رہنے سے اُن کے پیٹ میں ہوا۔ پیچھے ماس کے لوندے بڑھ آئے ہیں۔ جیسے کسی نے بڑے بڑے تکیے باندھ دیے ہوں۔"

> "اب تک میری جیٹھانی بھی آ بیٹھی تھی۔ ایک میں ہی تھی جس کے ہاں لاکھ کرنے پر بھی کوئی بچہ نہ ہوا۔ اور ایک وہ تھی ہر سال جس کے پیٹ میں سے ایک کیڑا باہر چلا آتا تھا۔"

لیکن عورت کی بدقسمتی یہ ہے کہ اولاد بھی اس کی ذہنی صحت کی ضمانت نہیں بنتی" اور میری جیٹھانی کو وہم کی بیماری ہوگئی تھی۔ ایک میں تھی جسے کوئی چیز گندی نہ دکھائی دیتی تھی۔ اور ایک وہ جسے ہر چیز غلاظت سے پٹی مری معلوم ہوتی۔ ہر وقت ہاتھ منہ کپڑے دھوتی رہتی۔ خاص طور پر نل۔ اب بھی وہ نل کو راکھ سے مانجھ کر ہاتھ دھوتی ہوئی چلی آئی تھی۔ ہاتھ تولیے سے نہ پونچھے تھے کیونکہ گھر میں ہر آتا جاتا اسی تولیے کو استعمال کرتا تھا۔ آکر اس نے گیلے ہاتھ بھی جھٹکے تو پانی کے چھینٹے مجھ پر پڑے۔ یوں لگا جیسے اوڑکی دھرتی پہ برسات کی پہلی بوندیں پڑی ہوں اور بھک سے اُڑ گئی ہوں۔

بیدی کے بیانیہ میں بات سے بات نکلتی ہے لیکن ہر بات میں ایک اشارہ پنہاں ہوتا ہے۔ مثلاً گھر میں ایک ہی تولیے سے سب کا ہاتھ پونچھنا دلالت کرتا ہے اس امر کی طرف کہ تعلیم، تہذیب اور شائستگی نہ ہو تو دولت پھوہڑپن اور عامیانہ پن پیدا کرتی ہے جو عموماً نودولتیوں کے رہن سہن میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح جہاں بانجھ پن اپنی تنہائیاں اور برائیاں لے کر آتا ہے وہیں کثیر تعداد میں بچے جننا عورت کی جسمانی اور ذہنی صحت کے لئے نقصان دہ ثابت ہو سکتا ہے جیسا کہ جیٹھانی کی وہم کی بیماری سے ظاہر ہے جسے وہ لوگ جو عورت کو بچے جننے والی ایک مشین سمجھتے ہیں، عورت کی فطری کمزوری سمجھتے ہیں۔ جیٹھانی کے ہاتھ جھٹکنے سے جب پانی کے قطرے دیرانی کے بدن پر پڑتے ہیں تو گرم زمین پر برسات کی پہلی بوندوں کی مانند بھک سے اُڑ جاتے ہیں۔

بدن کے گرم ہونے کا یہ اشارہ ذہن کو دوبارہ اس واقعہ کی طرف لوٹاتا ہے جب کہ جنماشٹمی کا مٹکی پھوڑنے والا جلوس "ہوا محل" کے اس نجارچے کے سامنے آن کھڑا ہوا جہاں یہ عورتیں بیٹھی تھیں۔ اور پھر آدمیوں کے بنے گھیرے پر جو اوپر لٹکتی مٹکی کی طرف بلند ہو رہا تھا ایک جوان لڑکا چڑھ گیا اور مٹکی پھوڑنے لگا۔ "وہاں کھڑے ہوتے ہی اس لڑکے نے سیدھا اس طرف

دیکھا جہاں میں بیٹھی تھی۔ ایک بجلی سی میرے بدن میں دوڑ گئی۔" دراصل لڑکا روپ متی کی طرف دیکھ رہا تھا جو بھابھی کے پیچھے بیٹھی تھی اور جس سے اس کی آشنائی تھی۔ آدمیوں کے مینار پر کھڑے ہو کر لڑکے کا مٹھی کا چھوڑنا ایک چھیڑ ہو کر بھی جنسی علامت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی لڑکے کے ہاتھوں روپ متی اپنا کنوارپن کھوتی ہے جس کی نشانی روپ متی کی دھوتی ہے جو پھٹ گئی ہے۔ اور اس پر خون کے نشان ہیں اور اس چھوجو کو خبر بھی نہیں۔ لیکن اس لڑکے کو اپنی طرف دیکھتے ہوئے ہونے کے گمان سے بھابھی کے بدن میں جو بجلی دوڑی تھی اس کا بیان افسانہ نگار بار بار کرتا ہے۔ "مجھے یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے میرا بدن جل رہا ہے۔ اس میں سینک نکل رہی تھی اور آس پاس بیٹھی عورتوں کو لگ رہی تھی۔ مجھے یقین ہے مجھ سے بو اٹھ رہی ہوگی مگر کسی نے کچھ کہا نہیں۔" اور پھر وہی برسات کی پہلی بوندوں کا جھٹ سے اڑ جانا۔

کسی مرد یا عورت کے اندر جنسی جبلت کے کیسے طوفان جاگتے ہیں ان سے ہم واقف نہیں کیونکہ ہر فرد دوسرے کے لئے ایک بند کتاب ہے جو کبھی کبھار تھوڑی بہت ادھر ادھر سے کھل بھی گئی تو بہت سے ابواب ناخواندہ رہتے ہیں۔ ہم سنیاسیوں کے متعلق سمجھتے ہیں کہ ان کے پاک تپسوی ذہن میں عورت کا خیال آتا ہی نہیں ہوگا۔ لیکن ہمیں کیا پتہ کیونکہ ہم سنیاسیوں کے ذہن کے متعلق کچھ جانتے ہی نہیں۔ اسی لئے ٹالسٹائی نے تین کہانیاں سنیاسیوں پر لکھ کر یہ بتایا کہ ان کے ذہن بھی ترغیبات سے محفوظ نہیں ہوتے۔ "دیوالہ" میں عورتیں مارواڑ کے بیوپاری گھرانوں کی سیدھی سادی زیوروں میں لدی مطمئن عورتیں نظر آتی ہیں لیکن ان کے اندر کی جھلکیاں بتاتی ہیں کہ کوئی واقف نہیں باطن یک دیگر سے خصوصاً جنس کے معاملہ میں ہر آدمی کی اپنی ایک دنیا ہوتی ہے۔ جو خود کامی اور نامرادی کے کھلتے ملتے رنگوں سے تشکیل پاتی ہے۔

افسانہ میں بھابھی کے کردار میں جنسی جبلت خاندانی بندھن، سماجی تقاضے اور اخلاقی پابندیاں، باہم گتھم گتھا رہتی ہیں۔ اسی لئے واحد متکلم یعنی بھابھی ایک بھرے پرے کردار کی صورت سامنے آتی ہے۔ اس کے برعکس روپ متی اس کی نند ایک بیدار ہوتی ہوئی جبلت کی تجسیم ہے۔ خود کلامی کی وجہ سے ہم بھابھی کے اندرون سے پوری طرح واقف ہوتے ہیں۔ ہم روپ متی کے اندرون سے واقف نہیں ہوتے۔ اسے ہم ایک شعلہ کی طرح حرکت کرتے دیکھتے ہیں۔ شعلہ کی تپش کو بیان کرنے کے لئے اس کے اندر جھانکنے کی ضرورت نہیں۔ صرف محسوس کرنے کی

ضرورت ہے۔ بطور شخصیت یا کردار کے اسے سمجھیں گے۔ تو وہ آغاز جوانی میں ہی ایک نا سمجھ آوارہ لڑکی نظر آئے گی۔ اس صورت میں وہ گھر والوں کی اور ہماری ہمدردیاں کھوتی ہے۔ اور کھوتی ہے لیکن گھر میں اسے ایک محبت کرنے والی بھابھی ملی ہے جس کا خود کا کردار بے نمک ہے اس لئے وہ شعلہ کی شناخت کر سکتی ہے۔ پورے افسانہ میں روپ متی کی بہت کم بولتی ہے۔ اس شعلہ کی طرح ادھر بھڑکی، ادھر لپکی اور آخر میں خاموشی سے آہستہ آہستہ بجھتی ہے۔

بھابھی روپ متی کو سنبھالتی ہے۔ اس کی غلط روش پر سرزنش بھی کرتی ہے۔ اور حمل نہ ہو جائے اس کی تدبیریں بھی کرتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ روپ متی کو زیادہ دنوں گھر میں رکھنا اچھا نہیں۔ اس لئے اس کی شادی کا شگوفہ بھی چھوڑتی ہے۔

"اور سن میں تیری شادی کی بات چلاؤں گی۔ تو اوں آں مت کیجو۔ کیسی چھوئی موئی سی ہے۔ کوئی رانی مجوراں کا تو سوچ بھی مت۔ ہاں جو بات اچھی نہیں ہے اچھی نہیں ہے۔ جو اچھی ہے سو اچھی ہے۔ بھگوان نے مرد عورت کو بنا دیا۔ اور جب سے دنیا بنی ہے وہ ایک دوسرے کے پیچھے بھاگ رہے ہیں۔ اور بھاگتے رہیں گے۔ جیسے چاند سورج بھاگتے ہیں۔ لیکن وہ بھی ایک راستہ پر جاتے ہیں یہ نہیں اس گلی اس بازار سے راستہ کاٹا اور پکڑ لیا ایک دوسرے کو۔ ایسا ہو تو یہ دنیا یہ سنسار، یہ دھرتی، یہ آکاش سب نشٹ ہو جائیں۔ سال کے دن کتنے ہوتے ہیں۔ تین سو پینسٹھ نا تین سو پینسٹھ دنوں میں ایک بار چاند سورج کو اور ایک بار سورج چاند کو پکڑ لیتا ہے۔ اور بس اس لئے انسان نے بھی اس چاند سورج کا راستہ بنا دیا ہے۔ اور وہ ہے شادی کا راستہ۔ اس کے سوا کوئی دوسری چیز نہیں ہوتی ہے۔ تب ماں باپ بھائی بہن خود لڑکی کا ہاتھ پکڑ کر لڑکے کے ہاتھ میں دے دیتے ہیں۔ پھر تو کوئی راجہ مہاراجہ جج دیوان بھی کچھ نہیں کر سکتا۔"

یہ سماجی عورت کی فکر ہے اور مثال چاند سورج کے کائناتی نظام سے قائم کی گئی ہے۔ لیکن پھر ایروز یعنی جنسی جبلت اپنی زبان بولنے لگتی ہے۔ "مکی چھوڑ" روپا کے بھیا۔ روپا آئینے میں اپنا بدن یہ سب کچھ آنکھوں کے سامنے گھومتا رہا۔" یہ خالص جنسیت ہے جو سماج کی فکر نہیں کرتی۔ اپنی تسکین چاہتی ہے چاہے کسی سے بھی ملے۔ چنانچہ اب بھابھی کی فکر کا دھارا مڑتا ہے۔ "پھر میں سوچنے لگی۔ یہ جو روپا سے کہتی رہی ہوں سچ بھی ہے اور جھوٹ بھی۔ سچ اس لئے کہ قاعدہ قانون تو ہونا چاہیے۔ یوں ہی مرد عورت ایک دوسرے سے ملتے پھریں تو اولاد کون سنبھالے؟ کنبہ کیسے بنے؟

اور جھوٹ اس لئے کہ شادی کے ایک دو سال تک سب ٹھیک رہتا ہے۔ پھر ہولے ہولے مرد عورت ایک دوسرے کو اتنا جان لیتے ہیں کہ پھر جاننے کی بات بھی نہیں رہتی جیسے کوئی آدمی ہر سال آبو جایا کرے۔ کبھی تو کسی دوسرے کا ہاتھ لگے تو جسم اور روح دونوں چونک کر جاگ اٹھتے ہیں۔"

یہ فکر، یہ کشمکش، یہ عافیت کی خواہش اور آوارگی سے آشنائی، بھابھی کے کردار کو پہلودار بناتا ہے۔ وہ زندگی کے تمام اچھے برے پانسوں کو جانتی ہے۔ اور خود زندگی میں اور انسان کی سرشت میں جو تضادات ہیں انھیں دور کرنے یا ان سے سمجھوتہ کرنے کی راہ اسے ملتی بھی ہے اور نہیں بھی ملتی۔ اسی لئے اس کی سوچ میں تو بس تلاش کی گونج ہے۔ "ہے بھگوان میں کیا کچھ بہ گئی۔ میرا مرا منہ دیکھو، بالو کی ماں جو ان باتوں میں سے ایک بھی کسی سے کہو۔ میں سچ کہتی ہوں۔ مجھے کئی بار خیال آتا ہے۔ میں بیوی ہونے کی بجائے ان کی پریتما ہوتی تو کتنی خوش رہتی۔

ادھر روپ متی کی شادی میں جتنی دیر ہوتی اس میں جنس کا شعلہ اتنا ہی تیز اور سرکش ہوتا جاتا۔ گھر کے مردوں نے امیر گھر دیکھنے میں وقت ضائع کر دیا۔ مکی چھوڑ شیتل سے روپ متی کا یارانہ بڑھتا گیا پھر وہ وقت آیا کہ اب اسے ہر آدمی مکی چھوڑ نظر آتا۔ کب تک گلی محلے کی نظروں سے یہ بات چھپی رہ سکتی تھی۔ آخر ایک دن تینوں باپ بیٹوں نے مل کر روپا کو خوب پیٹا۔ پھر انہوں نے اسے ایک کوٹھری میں بند کر دیا۔

بہر حال روپا کی بات پکی ہو گئی۔ ایک ایسے سیٹھ کے یہاں جس کے چھ دوالے نکل چکے تھے۔ خاطر نشان رہے کہ دوالہ نکلنا بڑائی کی بات مانی جاتی ہے۔ "دیوالہ ایسے کیا دیکھ رہی ہو بالو کی ماں؟ ——— تمہارے لیے دیوالہ مر جانے کی بات ہے۔ ان سیٹھوں کے لیے۔ یہ تو جتنے دیوالے نکلیں اتنے ہی امیر سمجھے جاتے ہیں۔ بات یہ ہے ہر دیوالے میں یہ پچھواڑے پیسے کر جاتے ہیں جس سے لاکھ دو لاکھ کا فائدہ ہی ہوتا ہے۔ نقصان نہیں۔ اس سے پہلے میرا سسر اور اس کے بیٹے چار دیوالے نکال چکے تھے۔ اور یہ پانچواں تھا۔"

بڑی دھوم سے شادی ہوئی۔ جیسا کہ سیٹھوں کا دستور ہے ——— مہمانوں اور آتش بازی پر ہزاروں خرچ کیا گیا۔ روپا کو شوہر اچھا ملا۔ روپا سے بہت پیار کرتا ہے مگر دبو بہت ہے۔ "گھر میں کمانے والے میرے سسر ہیں اور ان کے بڑے بھائی۔ اس لئے ہر چھوٹی بڑی بات کے لئے ان کے سامنے سر جھکانا پڑتا ہے۔ پھر مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کے گھر کے بڑے ہم سے

بٹھا رہا چاہتے ہیں۔"

اور گھر کے بڑے روپیہ مانگتے ہیں اور یہ دینے پر تیار نہیں۔ رودیا چار مہینے سے میکے میں ہے۔ اور کوئی لینے والا نہیں آیا۔ رودیا نے ٹھیک کہا تھا کہ لاڈو ہے۔ بات اتنی ہے کہ اچھی شکل جوانی سے کچھ نہیں ہوتا۔ جب تک مرد کمانے والا نہ ہو بیکار ہے۔ انہی چار مہینوں میں رودیا آدھی رہ گئی ہے۔ رودیا پہلے سے بھی نیچے نہیں جھانکتی حالانکہ دوسرے تیسرے۔ دیوالی عمر کی کا ہاتھ شعلہ آتش بازی ہار کے ڈھانے کا تل جاتا ہے۔ شعلۂ عشق کی سیاہ پوشی کا اتنا مختصر لیکن اتنا پُرتاثیر بیان فن کاری کا کمال ہے۔ اور جاتمی کی خودکلامی کی آخری سطریں ہیں۔ "کل سویرے سے سسر آئے۔ بہت خفا ہوئے تھے۔ اس نائی کو گالیاں دے رہے تھے جس نے یہ رشتہ کرایا۔ کہہ رہے تھے ہم لڑکی کو کبھی نہ بھیجیں گے۔ چاہے ساری عمر گھر بیٹھی رہے۔ ہمارے ساتھ دھوکا ہوا ہے۔ رودیا کے سسر کا تو ایک بھی دیوالہ نہیں نکلا۔"

اس افسانے کے مرد کرداروں کا مقابلہ بیدی کا افسانہ "بڈھا" کے بڈھے سے کیجیے تو کرداروں اور ان کے عمل کا تضاد پوری طرح ابھر کر سامنے آجائے گا۔ رودیا کے سسر کاروباری اور لالچی لوگ ہیں۔ انسانی زندگی کی ان کی نظروں میں کوئی قیمت نہیں۔ وہ بڈھا کاروباری نہیں بلکہ جمالیاتی شخصیت کا مالک ہے جو خوبصورت لڑکی کو حسن پرست نگاہوں سے دیکھتا ہے اور اپنے لڑکے کے لیے پسند کر لیتا ہے کسی جوڑ توڑ اور لین دین کے بغیر۔ لڑکی جب دلہن بن کر سسر کے پیر چھونے جاتی ہے تو بڈھے کی آواز اس کے کانوں میں آتی ہے "تو تم آگئیں بیٹی ـــ"

⁂

گھر میں بازار میں

"گھر میں بازار میں" خوبصورت کہانی ہے اس میں ایک پیچیدہ جذباتی الجھن کو اتنی فنکارانہ نفاست سے بیان کیا گیا ہے کہ پہلی نظر میں کہانی ازدواجی زندگی کی ایک معمولی رنجش اور چپقلش کا بیان معلوم ہوتی ہے۔ بیدی نے نہایت سوچے سمجھے طریقہ پر ہلکے پھلکے رنگوں کے ذریعہ کہانی کی ڈرامائی کو افسانوی کینواس پر پھیلایا ہے۔ چپقلش کو آہنی شخصیتوں کے ٹکراتے تصادم میں نہیں بدلا اور گو طنز کی دھار زمستانی ہواؤں کی مانند تیز ہے لیکن افسانہ کی خوش طبع معتدل فضا میں اس کی برش کچھ کم ہی ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے آخیر میں جب درشنی کہتی ہے۔ "فرق کیوں نہیں۔ یہاں بازار کی نسبت شور کم ہوتا ہے۔" تو طنز اپنا پورا زہر نچوڑ دیتا ہے۔ کہانی کے ہلکے رنگوں میں ایک تیکھے رنگ کی لکیری بن جاتی ہے لیکن اس سے پیشتر کہ وہ دوسرے رنگوں کو دبوچ لے اس کا شوہر رتن لال سوچنے لگتا ہے۔ "عورت سچ مچ ایک معمہ ہے۔ شوپنہار"

یہ فنکارانہ رچاؤ ایک خاص صورت حال کی پیدا کردہ شوریدہ سر جذبات کے تیز و تند تھپیڑوں کو سبک سار موجوں میں بدلنے کے لئے ضروری تھا۔ اس کہانی میں عورت کا مسئلہ اور عورت کا احتجاج، اور عورت کی اپنی ذات کی شناخت یا اپنے صنفی درجہ کی کمتری یا سماج میں اپنی ثانوی حیثیت کے تمام عناصر موجود ہیں لیکن بیدی افسانہ کا نغمہ ان تاروں پر نہیں چھیڑتے کیونکہ اس میں اس بات کا خدشہ ہے کہ نغمہ یا تو تانیثی احتجاج بن جائے گا یا ایک بے بس وجود کا نوحہ یا طعنوں تشنوں کی ازلی ازدواجی قوالی۔ وہ نغمہ چھیڑتے ہیں ازدواج کے رنگا رنگ سر پیدا کرنے والے تاروں پر عورت اور مرد کے رشتہ کے جذباتی آہنگ پر اور دوسرے تاروں مثلاً سماجیات اور اخلاقیات اور نفسیات کی آوازیں اس میں اپنا سُر ملاتی ہیں۔ اس کا خوشگوار نتیجہ یہ نکلا ہے کہ نغمہ نغمہ ہی رہتا ہے، افسانہ افسانہ ہی رہتا ہے، تانیثی مسئلہ اور مسئلہ کا احتجاج یا آسان صحافتی حل نہیں بنتا۔

افسانہ کی مرکزی تھیم کو بیدی تیسرے ہی پیراگراف میں بیان کر دیتے ہیں۔ "سسرال میں چند دن کے بعد جو سب سے بڑی دقت درشنی کو پیش آئی۔ وہ اپنے خاوند رتن لال سے پیسے مانگنا تھی۔ اس سے پہلے وہ اپنے باپ سے بلا تامل پیسے مانگ لیا کرتی تھی اور کبھی وہ اپنے مربعوں کے کام میں چوک بھی جاتے تو درشنی ان کی لاڈلی بیٹی۔ ان کے کوٹ کی جیب میں سے ضرورت سے مطابق نکال لیا کرتی۔ پاپا کا کوٹ ہمیشہ زنانے میں کسی چینی کھونٹی کے اوپر لٹکا ہوا مل جاتا تھا رتن سے ضرورت کے مطابق پیسے مانگتے ہوئے بھی شرماتی تھی۔ جب ان کی روحوں کا ملاپ ہوگا۔ تب وہ پیسے مانگ لے گی۔ اس صورت میں وہ پیسے مانگ کر بکنا نہیں چاہتی۔"

دیکھنے بظاہر تو لگتا ہے بیدی افسانہ کے حقائق سیدھے سادے طریقہ سے بیان کر رہے ہیں۔ لیکن حقیقت گہری رمزیت لئے ہوئے ہے۔ مثلاً پاپا کے کوٹ کا چینی کھونٹی پر لٹکا ہونا مرد کے غالب اور عورت کے مغلوب ہونے کی اشاریت لئے ہوئے ہے۔ آگے چل کر افسانہ میں اسی طرح رتن کا کوٹ درشنی کے چینی کھونٹی پر لٹکائے گا۔ باپ سے بے تکلف پیسے مانگنے یا جیب سے چوری چھپے نکال لینے میں بھی درشنی کو کوئی باک نہیں کیونکہ باپ اور بیٹی کا رشتہ لین دین کا رشتہ نہیں، محبت کا رشتہ ہے جب کہ شوہر اور بیوی کا رشتہ لین دین کا رشتہ ہے۔ وہ جسم دیتی ہے اور پیسہ لیتی ہے۔ اسی لئے وہ سوچتی ہے جب ان کی روحوں کا ملاپ ہوگا تب وہ پیسے مانگ لے گی۔ ابھی تو نئی نئی شادی ہے۔ جسموں کا ملاپ ہی ہے۔ اس صورت میں وہ پیسے مانگ کر بکنا نہیں چاہتی۔

اس تیسرے پیراگراف کے اوپر کے یعنی دوسرے پیراگراف میں بیدی لکھتے ہیں۔

> "درشنی کا پورا نام تھا پریہ درشنی۔ پریہ مطلب ہے پیاری اور درشنی کا مطلب ہے دکھائی دینے والی یعنی جو دیکھنے میں پیاری لگے۔ دل کو لبھائے، آنکھوں میں نشہ پیدا کرے۔ شاید اسی لئے درشنی کو رات بھر جاگنا پڑتا تھا۔ اور شیکھو شا سے نظریں چرانا ہوتیں۔"

بدنوں کا ملاپ تو بہت ہو گیا لیکن روح کا ملاپ ابھی باقی تھا۔ اب ذرا دیکھیں کہ یہ شیکھو شا کون ہے جس سے درشنی نظر چراتی ہے۔ اس کا ذکر ہمیں افسانہ کے آغاز میں یعنی پہلے پیراگراف کے پہلے جملہ ہی میں مل جاتا ہے۔ دیوار پر ٹنگے ہوئے شیکھو شا نے صبح کے آٹھ بجا

دے۔ یہ کلاک اور گھٹیا قالین شادی کے موقعہ پر درشنی کے استاد نے اسے بطور تحفہ دیا تھا۔ معنی خیز جملہ اب آتا ہے۔ شاید وہ چاہتا تھا کہ اس کی شاگرد ایک اچھی بیٹی ہونے کے علاوہ ایک اچھی بیوی بھی ثابت ہو جائے''

لیکن اچھی پتی ورتا عورت فطری طور پر پیدا نہیں ہوتی۔ عورت میں کتنے ہی نازک مقامات ہوتے ہیں جن پر انگلی پڑتے ہی ایک آہ ایک کراہ ایک چیخ، ایک باغیانہ للکار پیدا ہو جاتی ہے۔ اور درشنی ایک نازک اور حساس لڑکی ہے۔ بیدی لکھتے ہیں۔ ''درشنی بچپن ہی سے عصبی طور پر نحیف اور ضرورت سے زیادہ حساس تھی اور اب شادی کے بعد محبت کی بے اعتدالیوں سے وہ نسوں کی اور بھی کمزور ہو گئی ہے۔''

درشنی حساس تھی اسی لئے اسے غیر شعوری طور پر یہ احساس تھا کہ جسموں کے ملاپ کے بعد پیسے مانگنا ٹھیک نہیں۔ لیکن شادی کے اولین دنوں میں تو جسم کی ہی گرم بازاری ہوتی ہے۔ کمزور ہونے کے باوجود درشنی کو اس گرم بازاری پر کوئی اعتراض نہیں تھا۔ جبھی شادی تو کی ہی اسی لئے جاتی ہے کہ جوانی کی بہاروں کے مزے لوٹیں۔ ان بہاروں میں مرد کے برتر اور عورت کے کمتر درجہ کا فرق معلوم نہیں پڑتا۔ بلکہ اس فرق کو قبول کر کے دونوں اپنی زندگی کا آغاز کرتے ہیں۔ لیکن معاملہ جب پلنگ سے پیسوں کی طرف جاتا ہے تو ایک حساس عورت میں یہ لین دین یعنی بدن دینا اور پیسہ مانگنا کبھی کا وہ احساس پیدا کرتا ہے جس کا مرد تصور بھی نہیں کر سکتا۔ بلکہ سمجھ بھی نہیں سکتا۔ اسی لئے عورت اسے معمہ نظر آتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح یہ افسانہ بہت سے لوگوں کو معمہ نظر آتا ہوگا۔

بات دراصل یہ ہے کہ مرد کا پیسہ اس طرح فطری طور پر عورت کے قبضہ میں نہیں آتا جس طرح مثلاً شادی کے بعد عورت کا بدن فطری طور پر مرد کے قبضہ میں چلا جاتا ہے۔ مرد کو جنسی تسکین کے لئے عورت کے سامنے ہاتھ پھیلانا نہیں پڑتا۔ یہ بدن اب اس کا ہے اور وہ جب چاہے اور جس طرح چاہے اس کا استعمال کر سکتا ہے۔ عورت یہ محسوس نہیں کرتی کہ شوہر کا پیسہ اس کا ہے اور وہ جب چاہے اور جس طرح چاہے اس کا استعمال کر سکتی ہے۔ اگر عورت بدن دینے سے انکار کر دے تو مرد اس کی معاشی ذمہ داری قبول کرنے سے انکار کر دے گا۔ سوچے گا اس سے تو بہتر تھا کہ وہ کنوارا رہتا اور اتنے پیسوں میں تو وہ جتنے بدن چاہے خرید سکتا ہے۔ گویا مرد کا

عورت کو خرچ کے لئے پیسہ دینا اس کا بدن ہی کا معاوضہ ہے۔ ایسی صورت میں شادی تو محض ایک زریں نقاب ہے جس کے پیچھے صورت حال تو قحبگی کی سی ہے۔

جو چیز یہ صورت حال پیدا کرتی ہے وہ روحانی رشتہ پر جسمانی رشتہ کا غلبہ ہے۔ آخر جنس اور جسم کا معاملہ حیاتیاتی یا بایولوجیکل ہے۔ لیکن آدمی محض بایولوجی کی سطح پر نہیں جیتا۔ اس کی کچھ جذباتی نفسیاتی اور سماجی ضرورتیں بھی ہیں جو ازدواج کے ذریعہ پوری ہوتی ہیں۔ مرد خواہ ارادہ کر دوسرے بدن خریدنے کے بجائے گھر خاندان اور سنسار بساتا ہے تو اس کے پیچھے وہ جبلی اور جذباتی تقاضے کام کرتے ہیں جو حیوانوں میں نہیں ہوتے لیکن جنھیں حیوانوں سے ممیز ہو کر آدمی نے انسانی سطح پر پروان چڑھایا ہے۔ خریدے ہوئے جسم میں جسم سیراب ہوتا ہے روح پیاسی رہتی ہے۔ گویا عورت مرد کا رشتہ اپنی اصل میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش پر قائم ہے کہ محبت روح کی صفت ہے اور جسم اس کے اظہار کا ذریعہ۔ محبت فی نفسہ ذات سے غیر ذات کی طرف روح کی اڑان ہے۔ اس رشتہ میں آدمی دوسرے وجود پر قبضہ نہیں کرتا بلکہ اس میں گم ہو جاتا ہے۔ اس گم شدگی میں شخصی انا کی نفی ہے۔ جب اپنی ذات ہی غیر ذات پر نچھاور کر دی تو پیسہ کہاں بچا کر رکھے گا۔

لیکن مکمل ازدواجی زندگی ایک ایسا ہی خواب ہے جیسا کہ مکمل انسان۔ بہت ساری گڑبڑی لارنس کے کہنے کے مطابق جنس کی طرف ہمارے غلط رویوں سے اور منٹو کے کہنے کے مطابق ایروز کی طاقتوں کو مکمل طور پر کھلنے کے مواقع نہ دینے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس میں جیسا کہ آرتھر ملر نے اپنے ڈراموں میں بتایا ہے کہ انسانی رشتوں کا اقتصادی رشتوں میں بدل جانا ازدواج کے ادارے کے لئے وہ تباہیاں لایا ہے جس میں جہیز کھلا نشتر ہے تو عورت کی مکمل معاشی لاچاری آستین کا چھپا دشنہ ہے۔ مرد کماتا ہے، گھر چلاتا ہے، لہٰذا ذرائع پیداوار سب اس کے ہاتھ میں رہتے ہیں۔ وہ چاہے اتنا خوش اخلاق، فیاض اور عورت کا چاہنے والا اور خیال کرنے والا ہو، رہتا ہے آقا ہی اور عورت باندی جسے ضرورت بے ضرورت پیسوں کے لئے شوہر کی طرف دیکھنا پڑتا ہے بلکہ ہاتھ پھیلانے پڑتے ہیں۔ جیسے ہی پڑھی لکھی جدید عورت اقتصادی طور پر آزاد ہوئی اس کی شخصیت اور سماجی حیثیت باندی کی اسفل جکڑ بندیوں سے آن کی آن میں آزاد ہو گئی۔ انسان میں انسان ہونے کے ناتے ہی غلامی، جکڑ بندی، پابندی، اور لاچاری کا احساس اتنا ہی شدید ہوتا

ہے جتنا کہ آزادی کے کھلے خوشگوار امکانات کا۔ رتن لال کی مصیبت ہی یہی ہے کہ وہ عام مرد کی طرح سمجھتا ہے کہ جو سماجی نظام قائم ہے اور جس میں عورت دلہن کی طرح سدا سہاگن کی طرح، گرہستن کی طرح جننی اور پالن ہار اور جگت ماتا کی طرح قدم رکھتی ہے۔ اس میں کوئی کھانچ کوئی کھابڑ نہیں ہے۔ گج گامنی کے نازک قدم جان لیتے ہیں کہ کہاں کھوچ ہے اور کہاں کھابڑ ہے کیونکہ انسانی اداروں اور روایات کی کوئی تقدیس نہیں ہوتی۔ وہ ایک خاص استحصالی معاشرے میں استحصال مقصد کے لئے وجود میں آتے ہیں۔ اپنا تقدس قائم کرتے ہیں۔ اور بغاوت کی ایک ہی شعلہ صفت چیخ پر لاکھ کے محل کی طرح خاک ہو جاتے ہیں۔

ماں باپ کی بچوں کی محبت اور اس سے بھی کہیں زیادہ ماں کی ممتا کیا حیوانوں اور انسانوں میں محبت کا خالص ترین کائناتی روپ ہے۔ پتہ نہیں اس سکھ افسانہ نگار کے پاس قلم کا وہ کون سا جھٹکا ہے کہ عظیم کائناتی تصورات کا خون اس کے افسانوں کی رگوں میں دوڑنے لگتا ہے۔ بیدی نے افسانہ کے شروع ہی میں یہ بات واضح کر دی ہے کہ اپنے گھر باپ کے گھر میں ورشی جب بھی چاہتی باپ کی جیب سے پیسے نکال لیتی شوہر کے گھر میں وہ ایسا نہیں کر سکتی تھی۔ یہ چوری ہوگی۔ ابھی تو دونوں کا ملاپ نہیں ہوا۔ وہ یوں جیب سے پیسے نکال کر جیسوا کہلانے گی۔ وہاں اسے پیسے مانگنا پڑتے تھے۔ وہ جو عورت کی باہوں میں اپنے پورے وجود کو سپرد کر دیتا ہے۔ لیکن اپنا بٹوا اپنے پاس محفوظ رکھتا ہے۔ اس کی سپردگی میں ابھی کھوٹ ہے۔ عورت کو دیکھئے کہ اپنا سب کچھ چھوڑ کر شوہر کے گھر آتی ہے۔ گھر میں سنکٹ آتا ہے تو اپنے سارے گہنے پیش تختے سے نکال کر مرد کے ہاتھ میں رکھ دیتی ہے۔ مرد عورت کے ہاتھ میں پیسہ نہیں رکھتا۔ وہ زندگی بھر اس کا کفیل رہتا ہے۔ اور عورت مرد کی دست نگر۔ اپنے انتہائی روپ میں مرد کے سامنے دراز کیا ہوا ہاتھ دست درازی پر آ جاتا ہے یا ہاتھ کو تاہ کر لیتا ہے اور تنگ دستی میں صبر و شکر کے ساتھ جینے کی عادت ڈال لیتا ہے۔ پہلی صورت کا افسانہ میلوڈرامائی اور دوسری صورت کا رقت انگیز ہونے سے مشکل سے بچ پاتا ہے۔ درمیانہ راستہ درمیانہ طبقہ کا یہی زیر بحث افسانہ ہے جس کے متعلق سطح میں قاری سمجھ ہی نہیں پاتا کہ آخر میاں بیوی میں جھگڑا کس بات کا ہے۔

بیدی نے ایک نازک اور مشکل تجسیم پسند کی ہے۔ مشکل اس لئے کہ جب تک مرد کے کردار کو منفی طور پر پیش نہ کیا جائے یعنی اسے خود غرض اور خسیس نہ بتایا جائے اس کی طرف عورت

کی نفرت نہ کسی کدورت نہ کسی جھنجھلاہٹ اور کھنچاؤ کی صحیح وجہ کو سامنے لانا آسان نہیں۔ بیدی ازدواجی زندگی کی خوشیوں کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ محبت کی سرشاریاں اور بے اعتدالیاں دونوں نظر آتی ہیں۔ اس پس منظر میں درشنی کی غیر اطمینانی کا سبب اتنا نازک بن جاتا ہے کہ مشکل سے جو شادی کا خیال آتا ہی نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے لئے بنے ہیں۔ رتن لال [illegible] ہمیشہ پیسہ نکال کر دیتا ہے۔ درشنی کے لئے قیمتی تحفے لاتا ہے اور سمجھ نہیں پاتا کہ درشنی کو شکایت کیا ہے۔ رتن لال ہمارے آپ کے ہر مرد کے جیسا مردانہ برتری کا خون رگوں میں لئے وہ جوان ناتجربہ ہے جو دیئے ہوئے حالات میں بندھے ٹکے طریقوں سے ہی چل سکتا ہے۔ لیکن بدلے ہوئے حالات میں خود کو بدلنا یا معاملات کی نئی اور نازک صورتوں کو سمجھنا اس کے لئے مشکل ہے۔ مرد ہمیشہ اس بات سے بے خبر ہوتا ہے کہ اس کا کردار مردانہ پندار کے کتنے ہزار سالہ پردوں میں ملفوف ہے۔ عورت درشنی کے برعکس ذرا موٹی کھال کی ہوتی تو رتن لال اس کے لئے دیوتا سمان مرد ثابت ہوتا۔ لیکن درشنی چونکہ حساس لڑکی ہے وہ دیوتا کے مٹی کے پاؤں دیکھ لیتی ہے۔ کامل ترین ازدواجی تعلقات میں بھی کوئی نہ کوئی ایسی کھوٹ رہ جاتی ہے جس کا علم نہ عورت کو ہو پاتا ہے نہ مرد کو۔ اکثر یہ کھوٹ اتنی باریک اور اتنی دھاردار ہوتی ہے کہ ادراک کے دائرے میں آتے ہی تعلقات کا بدن دو نیم ہو جاتا ہے۔ حد ہے کہ ایک توانا تعلیم یافتہ ثروت مند نوجوان کی بیوی خود کو قبیح محسوس کرنے لگے محض اس لئے کہ پیسوں کے لئے اسے شوہر کی طرف ہاتھ پھیلانے پڑتے ہیں۔ یہ زخم افسانہ میں بھرتا بھی نہیں حالانکہ درشنی بچوں کی ماں بن جاتی ہے میاں بیوی کے تعلقات میں کھنچاؤ بڑھتا ہی جاتا ہے۔ افسانہ نگار لکھتا ہے:-

”بیاہ کو ایک دو سال گذر گئے لیکن دونوں کی روحوں میں کوئی خاص بالیدگی نہیں آئی۔ بلکہ رتن اب کچھ کھنچا کھنچا سا رہنے لگا۔ اس عرصہ میں درشنی بیوی کے تمام ہنر سے واقف ہو چکی تھی۔ وہ حساس ویسے ہی تھی۔ آج تک اس نے کھلے بندوں رتن سے پیسے نہیں مانگے تھے۔ وہ بسا اوقات اپنی کمزوری پر اپنے آپ کو کوسا کرتی۔ عموماً یوں ہوتا کہ بچے کے فراک یا اسے کیلشیم دینے کا ذکر ہوتا تو وافر پیسے مل جاتے اور پھر رتن اس کی ضرورت اور اپنے شوق سے متاثر ہو کر خود بھی اسے کچھ نہ کچھ لا دیا کرتا۔

افسانہ میں ایک سچویشن نہایت نازک اور پیچیدہ ہے۔ درشنی کو کان کے ہلکے

جھومروں کی ضرورت تھی۔ لیکن درشنی کے پاس پیسے نہیں اور نہ ہی وہ رتن لال سے اس کا ذکر کرتی ہے۔ لیکن رتن لال ایک روز جھومر لے کر آتا ہے۔ (''درشنی خوش نہیں ہوئی کیونکہ وہ جھومر اس نے خود نہیں خریدے تھے۔ رتن نے انھیں اپنی خاطر خریدا تھا وہ خود بھی تو اسے جھومر پہنتے ہوئے دیکھ کر خوش ہوتا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ مرد کبھی بھی عورت کی فرمائش پر زیور خریدنا پسند نہیں کرتے۔ بلکہ ان کو اپنے لئے سجانے کو خریدتے ہیں۔ درشنی کو تسکین ہوئی بھی تو محض اس لئے کہ رتن انھیں خود بخود خرید لایا اور ایسا کرنے میں اپنی فرض شناسی کا ثبوت دیا'')

غور فرمائیے کہ افسانہ نگار نے کتنا باریک کاتا ہے۔ فرض شناسی محبت کا نعم البدل نہیں ہے۔ فرض شناسی میں وفور شوق اور بے ساختگی نہیں ہوتی جو جذبۂ محبت کے تحت کئے گئے کام میں ہوتی ہے۔ عورت کو سجانے میں مسرت مرد ہی کو ملتی ہے لیکن عورت اس تسکین و مسرت سے محروم ہو جاتی ہے جو اپنے شوق کو آپ پورا کرنے سے حاصل ہوتا ہے۔ ''دیکھو تو سہی آج میں نے کیا خریدا'' اور ''دیکھو تو سہی میں تمہارے لئے کیا لایا ہوں'' میں احساس کی نوعیت الگ الگ ہے۔ ایک میں خود کی پروان چڑھی آرزو کی تکمیل کا انبساط ہے۔ دوسرے میں یہ انبساط اتنا خالص نہیں رہا۔ دینے والے کے احسان کی ملاوٹ اس میں شامل ہوگئی۔ اس کا بدلا تو کسی نہ کسی طرح چکانا ہی پڑے گا۔ اسی لئے درشنی کی باتوں میں طنز ابھر آتا ہے جسے رتن لال نہیں سمجھ سکتا۔ وہ منہ پھلا کر کہتی ہے۔ ''آپ نے بہت تکلیف کی'' پھر کہتی ہے۔ ''آپ تو یونہی میرے لئے پیسے برباد کرتے ہیں۔ بھلا اور بھی کوئی ایسا کرتا ہے۔ رتن پھٹی پھٹی آنکھوں سے درشنی کے خوبصورت چہرے کو دیکھنے لگتا ہے۔ درشنی جب جھومروں کی قیمت دینے کے لئے بیگ ٹٹولنے لگتی ہے تو رتن ٹھٹک جاتا ہے۔ اپنی جیب سے تمام نقد نکال کر درشنی کے قدموں پر رکھتے ہوئے کہتا ہے۔ ''تم اس دن اپنی کسی ضرورت کا ذکر کر رہی تھیں —— لو یہ اپنی مرضی سے خرچ کر لینا۔'' درشنی نے ایک ثانیہ کے لئے سوچا۔ رتن نے ایسا کرنے میں عورت کو سب سے بڑی گالی دی ہے۔ —— ''بیسوا!''

دیکھئے پٹری سے اتری ہوئی گاڑی کسی بھی طرح راہ پر نہیں آرہی۔ رتن کا ہر قدم غلط پڑتا ہے۔ غلط ردِ عمل پیدا کرتا ہے۔ وہ سمجھ نہیں پاتا کیا کرے کیا کہے۔ درشنی جو بات کہنا چاہتی ہے اور کہہ نہیں سکتی وہ یہ ہے۔ ''مجھے پیسوں کی ضرورت ہے لیکن میں تمہارے پیسوں کو اپنے سمجھ کر خرچ نہیں کر سکتی۔ جو پیسے مانگ کر حاصل کئے جائیں وہ اپنے نہیں ہوتے دوسرے کے ہی ہوتے ہیں۔

اگر روحوں کا ملاپ ہو گیا ہوتا تو پیسہ مانگنا بدن کا معاوضہ نہ ٹھہرتا۔ اگر ملاپ ہو گیا ہوتا تو میں ہر استری کی طرح رہتی اور شوہر کی کمائی پر ہر استری کا فطری حق ہوتا ہے۔ میرا جب جی چاہتا ہے تمہاری جیب سے پیسے نکال لیتی جیسا کہ اپنے پتا جی کی جیب سے نکال لیا کرتی تھی۔ وہ نہ دیتے تو اڑ جاتی ضد کرتی تھی۔ تم سے پیسے مانگ کر مجھے لگتا ہے کہ ایک نہ ایک دن یا رات کو مجھے اس کی قیمت چکانی پڑے گی۔ تم میری ضرورت دیکھ کر اس طرح پیسے دیتے ہو گویا بیسوا کو دے رہے ہو۔ ہمارے درمیان لین دین کا معاملہ مانگنے اور ضرورت کی سطح سے بلند نہیں ہوا ہے۔ جو ثبوت ہے اس بات کا کہ ہماری روحیں مل نہیں پائیں۔ ہمارے درمیان ابھی بھی غیریت کے پردے حائل ہیں — تمہاری بنک بک میرے قبضہ میں ہوگی تب بھی یہ پردے حائل رہیں گے۔ جب اٹھ جائیں گے تو اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑے گا کہ تمہاری بنک بک تمہارے پاس رہتی ہے یا میرے پاس۔

خاطر نشان رہے کہ یہ باتیں افسانہ نگار نے لکھی نہیں لیکن اس نے بیسوا کی گالی کا جو اشارہ کیا ہے اس میں مضمرات پوشیدہ ہیں۔ ایسے ہی مضمرات پوشیدہ ہیں۔ رتن کے جھلا اٹھنے میں پنہاں ہیں۔ اس کا مردانہ پندار جسموں کے خوشگوار ملاپ سے مطمئن ہے۔ اس طمانیت کو زخم اس وقت پہنچتی ہے جب وہ محسوس کرتا ہے کہ جسم تو جیتا لیکن دل نہیں جیت پایا۔ ایسا کیوں ہوا وہ سمجھ نہیں پاتا کیونکہ اس کی سوچ مردانہ پندار کے حصار میں قید ہے۔ ہر مرد کی طرح وہ عورت کے دل میں جھانکنے کی کوشش ہی نہیں کرتا۔ ازدواجی زندگی کی چھوٹی موٹی غیر اطمنانیوں کا سبب جیسا کہ سائمن ڈی بوائر نے بتایا ہے یہی ہے کہ عورت کے جذباتی اور نفسیاتی مسائل کو سمجھنے کی جولے ناتھ میں خفیف سی خواہش بھی نظر نہیں آتی۔ ہزارہا سال کی تاریخ میں عورت مرد کے لئے ایک معمہ رہی ہے اور رتن لال کے لئے بھی۔ رتن اسی وجہ سے درشنی سے کھنچا کھنچا سا رہتا ہے کہ بدن پر کامرانی کا جھنڈا لہرانے کے باوجود وہ اس کے اندرون کو پا نہیں سکتا۔ رتن اپنی تعلیم اور ذہانت کے باوجود ایک عام مرد کی طرح احساس کی اس لطافت سے محروم ہے جو انسانی مسائل کی تفہیم کے ذریعہ غیر کو اپنا بنانے کے آداب سکھاتی ہے۔ احساس کی یہ لطافت جو ایروز یا جذبہ عشق کا عطیہ ہے۔ اگر مرد میں ہو تو وہ عورت کی آنکھ کی چمک ہاتھ کے لمس اور لب ولہجہ کے اتار چڑھاؤ سے بھانپ لیتا ہے کہ وجہ ناراضگی اور بیگانگی کیا ہے۔ یہ توقع کہ رتن یہ بات سمجھے کہ عورت کا خود کفیل ہونا غلامی کی ذلت اور لعنت سے نجات کا واحد ذریعہ ہے عبث ہے۔ اسی لئے وہ غلامی کے بندھن کاٹتا نہیں بلکہ

ضرورت کے مطابق پیسے دے کر ہزاروں گرہوں میں سے ایک گرہ کو قدرے ڈھیلی کرتا ہے۔ درشنی اس پوری صورت حال کو اچھی طرح سمجھتی ہے۔ اسی لئے جب رتن بازاری عورت کا قصہ سناتا ہے کہ کیسے اس نے سر بازار ایک بابو کا گریباں پکڑ رکھا تھا اور اس سے پیسے مانگ رہی تھی۔ تو رتن کی ہمدردی بابو کے ساتھ ہوئی جب کہ درشنی محسوس کرتی ہے کہ بطور ایک بیوی کے اس میں جو کمزوریاں تھیں یا اس کی جو مجبوریاں تھیں، وہ بیسوا میں نہیں تھیں۔ اس معنی میں آزاد بیسوا درشنی کے نظام جسم کا بقیہ حصہ تھی جسے اپنے آپ میں محسوس کر کے وہ ایک مکمل عورت بن گئی تھی۔ افسانہ کے انجام میں یہ مکمل عورت نہایت ہی ڈرامائی انداز میں کہتی ہے۔ ''وہ بابو پاپی آدمی ہے، اور وہ بیسوا کسی گرہستن سے کیا بری ہے۔'' رتن لال کا منہ کھلے کا کھلا رہ جاتا ہے۔ وہ پوچھتا ہے ''تو تمہارا مطلب ہے اس جگہ اور اس جگہ میں کوئی فرق نہیں۔ درشنی اسی طرح بپھرے ہوئے لہجے میں کہتی ہے۔ فرق کیوں نہیں یہاں بازار کی نسبت شور کم ہوتا ہے۔ رتن لال سوچنے لگتا ہے۔ ''عورت سچ مچ ایک معمہ ہے۔ ———— ''بیچارہ بھولا ناتھ ————!

❖❖

○ چیچک کے داغ

''چیچک کے داغ'' بیدی کا بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے اور اسے خوبصورت بنانے میں گاؤں کی فضا، دیہاتی زبان اور اس زبان کو چٹکاتا ہوا بیدی کا اسلوب، دھنک رنگ تشبیہیں، حاضراتی EVOCATIVE الفاظ کا ایسا استعمال کہ ہر واقعہ ایک تصویر کی مانند ذہن پر نقش ہو جائے۔ بے مثال جزئیات نگاری اور تازہ شادی شدہ جوڑے میں رد و قبول کی جدلیات کی ایک انوکھی پیشکش کا بڑا حصہ ہے۔ اس سوال کے جواب میں کہ وقت کی تبدیلی کے ساتھ طور طریقے بدلے۔ رسم و رواج بدلے، ملبوسات اور رسل و رسائل کے ذریعے بدلے، شادیاں اپنی پسند کی ہونے لگیں تو کیا۔'' افسانہ آج کے حالات میں غیر متعلق نہیں ہو گیا۔ صرف اتنا ہی کہنا کافی ہے کہ آج سے سو دو سو سال پرانی تصویر جس میں ایک بوڑھی ملازمہ تنگ و تاریک باورچی خانہ میں ایک کڑھائی میں لکڑیوں کے چولہے پر انڈا تل رہی ہے اور ایک بچہ اسے حیرت سے دیکھ رہا ہے۔ اور قریب ہی لکڑی کے گندے میز پر ایک مرچ، لہسن کی ایک ڈلی، پیاز، ایک چھری جس کا رنگ کچھ کچھ سیاہ ہو گیا ہے اور چینی کی ایک پلیٹ پڑی ہوئی ہے آج بھی خوبصورت لگتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ گو باورچی خانہ کا رنگ روپ بدل گیا، لباس بدل گئے، فرنیچر بدل گیا، برتن بدل گئے اس تصویر میں ہر چیز ایسی باریک بینی اور نزاکت سے پینٹ کی گئی ہے کہ تصویر آرٹ کا بے مثال نمونہ اور حسن و مسرت کا دائمی سرچشمہ بن گئی ہے۔ چولہے کی آگ کی روشنی میں بچے کا چہرہ، بوڑھی ملازمہ کے خد و خال، کڑھائی کے روغن میں پھیلی ہوئی انڈے کی سفیدی اور سالم زردی، ہر چیز اتنی مکمل ہے کہ آپ چولہے کی آنچ محسوس کر سکتے ہیں۔ لہسن، اور پیاس کی بو مرچ کا تیکھا پن، چھری کی تیکھی دھار، چینی کی پلیٹ اور کپ کا سستا پن اور انڈے کی اشتہا انگیز خوشبو کو دیکھ سکتے ہیں۔ حواس سے اپنے اندر جذب کر سکتے ہیں۔ تصویر رنگوں کے ذریعہ ہمارے تمام حواس کو جگاتی ہے۔ اسی لئے وہ

اعجازِ فن ہے۔ زمانہ چاہے اتنا بدل جائے، بڑا آرٹ اپنے زمانہ کا عکس ہونے کے باوجود اپنے زمانہ میں قید نہیں ہوتا اور ہر زمانہ میں اس کی اپیل برقرار رہتی ہے۔

بیدی کے افسانوں کے حسن کا راز اس کی مرقع سازی ہے۔ ہر افسانہ ذہن پر ایک تصویر کی مانند نقش ہو جاتا ہے۔ ''گرہن''، ''اغوا''، ''دس منٹ بارش میں''، ''پچھمن''، ''ہڈیاں اور پھول'' اور دوسرے بیشمار افسانے ہیں جن کی گہری بصیرت سے قطع نظر ان کی رنگا رنگ مرقع سازی ہی ان کی اعلیٰ فنکاری کی ضمانت ہے۔

افسانہ کا پہلا پیراگراف ہی دیکھئے جو افسانہ کو مختلف قسم کی لفظی تصویروں کے ذریعہ ایک مخصوص دیسی فضا میں نصب کرتا ہے۔ ان لفظی پیکروں کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ ان میں مختلف حواس ایک دوسرے میں گھلتے ملتے رہتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ باصرہ شامہ میں اور شامہ ایک تشبیہ کے ذریعہ باصرہ اور لامسہ میں بدل جاتا ہے۔ مثلاً گوبر اور اس کی بدبو کو ماگھ کی دھند میں بدل دینا۔ پورا پیراگراف ملاحظہ فرمائیے۔

> ''اب وہ ایسی جگہ کھڑا تھا جہاں کسی کی تنقیدی نگاہ نہیں پہنچتی تھی —— لوہے کے بڑے کیلوں والے بلند شہری پھاٹک کے پیچھے جہاں ڈھور کا سارا گوبر بکھرا پڑا تھا اور اس کی بدبو، ماگھ کی دھند کی طرح سطح زمین کے ساتھ ساتھ تیر رہی تھی۔ جہاں اس کی بہن ایک ٹھل میں گلی کی کسی زچہ کے لئے گائے کا پیشاب لے رہی تھی …… لیکن سکھیا نے تو ان کا منہ بجلی ہی میں دیکھ لیا تھا۔ اس پر چیچک کے بڑے بڑے اور گہرے داغ تھے۔ جیسے اس کے میکے ماتن ہیل کی موٹی ریت پر بارش کے بڑے بڑے قطرے پڑے ہوں۔ کچھ رحم سا پیدا ہو گیا۔ رام کسی کو بدصورت بھی نہ بنائے۔ اپنے آپ سے شرم آتی ہے۔ مانتی ہوں اس میں ان کا کوئی قصور نہیں۔ لیکن میرا کیا قصور ہے میری شکل سے تو عورتیں جلتی تھیں۔ اور ان کی شکل سے تو بھوت بھی نہ جلیں۔

اور سکھیا واقعی بڑی خوبصورت تھی۔ محلہ بجاری کی عورتیں ابھی تک دلہن کا کھرا کھوٹا پرکھنے آ رہی تھیں۔ دلہن کھری تھی۔ پانسے کا سونا۔ جس دھرم کانٹے میں کہو تل جائے —— تند

نے بھابھی کی انگلیاں دیکھیں اور پھر اپنی موٹی گوبھی کے ڈنٹھل کی سی انگلیاں۔ اور بولی۔ ہئے رام نے تو کوئی موتی دان کئے ہیں پچھلے جنم میں۔ سرسوں کی ڈنڈی کی سی نازک اور لانبی انگلیاں ہیں۔ تبھی تو سکھیا بھابھی کو ان سانچے میں ڈھالی تھی تم۔ اتنا پریم۔ سکھیا سوچنے لگی یہ رشتے بھی کیسے ہوتے ہیں۔ آپ ہی آپ اتنا پیار ہو جاتا ہے۔ اس کی خاطر سب کچھ اچھا لگنے لگتا ہے۔ اس کے لئے ساس سسر، جیٹھانی، دیورانی، نند، نندوئی سبھی کی کمی پڑتی ہے۔ لیکن جب ویسی ہی ایک صورت کا دو کسی بنے کا آدمی۔ اُف کا لا کلوٹا سا ہو۔

پہلے پیراگراف میں افسانہ کی تقسیم بھی تمام ہو جاتی ہے۔ شادی کا پہلا دن ہے سکھیا بیاہ کر گاؤں لائی گئی ہے۔ گھر دھن دھان سے بھرے ہوئے دودھ بیچنے والوں کا ہے اس لئے جیرام کی بہن کسی زچہ کے لئے گائے کا پیشاب لے رہی ہے گویا چھوٹا سا گاؤں ہے جس میں پاس پڑوس کا خیال کیا جاتا ہے سکھیا دلہن سوچتی ہے کہ اس کا دولہا چیچک کے داغوں کی وجہ سے چاہے اتنا ادھر ادھر ہونے کی کوشش کرے لیکن سکھیا نے تو اس کا منہ پہلے ہی دیکھ لیا تھا۔

سکھیا سوچتی ہے جب یہ چیچک کے داغوں سے بھرا منہ سامنے آئے گا تو طبیعت بہت گھبرائے گی سب سو رہے ہوں گے سب کچھ مجھے اکیلے ہی بھگتنا ہوگا۔ کیا دیکھا ان لوگوں کا چاچا نے۔ مجھے گھور نرک دوزخ میں دھکیل دیا۔ سکھیا سر زانوؤں میں دبا رونے لگی۔ لیکن آہستہ آہستہ سکھیا کا ذہن جیرام کو بطور شوہر کے قبول کرنے کی طرف مائل ہونے لگا۔ جیرام تو شیوں جیسا بیٹا ہے۔ زبان کہاں ہے منہ میں، رات کو رات کہے دن کو دن۔ ناپنے کا تیرے اسارے سکھیا کو لگتا ہے کہ وہ اپنا چیچک سے بھرا ہوا چہرہ خود ہی دکھانے سے ہچکچاتے ہیں۔

اس بیانیہ کی خوبی یہ ہے کہ گھر کا کام کاج شادی کے ہنگامے دلہن کی خاطر مدارات اور دلہن کے ذہن میں خیالات کی ہڑبونگ متوازی چلتے ہیں ایسا نہیں ہے کہ سکھیا کے دل میں خیالات کی روح کو دکھانے کے لئے گھر کے دوسرے ہنگاموں کے ذکر کو التوا میں ڈالا جائے۔ اس صورت میں سکھیا اپنی ذات کی زندانی اپنی سوچوں میں گم یہ تک بھول جاتی کہ بہ صورت وہ ایک بیاہی دلہن ہے۔ جیرام اور دلہن میں دوری تو ہوتی ہے۔ لیکن اس دوری کو بھر دیتی ہیں شادی کی رسمیں، نند کا پیار —— اور سکھیا کی سوچ منفی رخ اختیار کرنے کی بجائے مثبت روش پر چل پڑتی ہے۔ اس سوچ میں جنس کی آنچ قبولیت کے لئے راہ کشادہ کرتی ہے۔ کیونکہ بایولوجیکل جوڑے قائم کرنے میں قدرت

کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ ورنہ ایک دوسرے کے لئے بنے ہوئے جوڑے دنیا میں کتنے ہوتے ہیں۔

''سکھیا نے جے رام کو تصور میں اپنے قریب آتے دیکھا اس وقت سکھیا کو کمر سے نیچے سارا جسم جلتا ہوا محسوس ہونے لگا۔ یا پھر کانوں کی لَونیاں بھڑک رہی تھیں۔ یہ آگن اتنی زبردست تھی کہ اس میں چیچک کے سب داغ بھسم ہو گئے تھے۔ داغ تو ایک طرف اگر چہرہ حبشی کا سا ہوتا تب بھی سکھیا کو پھونٹ محسوس ہوتا۔ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا یا پھر آگ کے شعلے تھے جس میں ایک مرد اور عورت کے مجسمے کندن کی طرح دمکنے لگے تھے۔ اور وہ ازدواجی زندگی کا پہلا دن تھا اور وہ چیچک کے داغوں کو اتنی بھول گئی تھی۔

> مرد کماؤ ہو، صحت مند ہو، تعلیم یافتہ ہو، تو پھر چیچک کے داغ اس کی سندرتا ہو جاتے ہیں۔ اور سکھیا اب تک ان چیچک کے داغوں میں خوبصورتی پا لینے میں کامیاب ہو گئی تھی۔
>
> رات ہوئی۔ سرجوڑی کے لئے جیرام کی تلاش ہوئی لیکن جیرام غائب تھا۔ بڑی نند گھبرائی ہوئی آئی اور بولی۔ ''سکھیا بہن برا نہ منانا جوانی میں کبھی ہٹ دھرم ہوتے ہیں۔
>
> سکھیا بولی۔ کیا ہٹ دھرم ہے۔
>
> یہی بچپنا ہے نا۔ تھوڑا وقت گذر جائے گا تو آپی آپ سمجھ آجائے گی۔

سکھیا حیرت سے نند کے منہ کی طرف دیکھتی ہوئی بولی۔ ''جیجی یہ کا باتیں ہیں۔ میری سمجھ میں نہ آویں۔

''کوئی بات بھی ہو تو'' نند بولی'' جے رام کالج کا پڑھا ہوا ہے نا۔ اسے کھیال ہے کہ سکھیا کا ناک لمبا ہے۔ اسی لئے وہ رسم پر نہیں آیا۔ اور اب کہاں لمبا ہے ناک تمہار تھوڑا وقت گذر جائے گا تو آپی آپ...... ''

سہاگ رات اپنے تمام دھڑکے کے ساتھ سر پر آ رہی تھی۔ سکھیا نے چیچک کے داغوں کو معاف کرنے کی حد سے پرے جا کر اس میں حسن تلاش کر لیا تھا لیکن جیرام اس کے ناک کو معاف نہ کر سکا اور رات سرد اُداس، بے خواب رات گذرتی گئی...... گذرتی گئی۔

قبولیت میں کتنا حسن ہے۔ احتراز میں کتنی بدصورتی۔ ازدواج رد و قبول کی جدلیات پر قائم ہے۔ یہ جدلیات اندرونی کشمکش کے طور پر سکھیا میں موجود ہے۔ جےرام میں نہیں۔ سکھیا زمین سے لگی ہوئی عورت ہے۔ جےرام ہوا میں اڑنے والا تنکا ہے۔ بی۔ اے پاس کیا اور ساٹھ روپے کی ریلوائی میں نوکری کیا لگ گئی کہ چیونٹی کے پر نکل آئے۔ جب تک جےرام اپنے چیچک کے داغوں سمیت سکھیا کا منتظر رہتا ہے۔ قاری کا رویہ اس کی طرف ہمدردی کا ہوتا ہے۔ لیکن جیسے ہی نندی کی زبانی اس کا اصل کردار سامنے آتا ہے قاری کو اس سے نفرت ہو جاتی ہے۔ اب اس میں بدصورتی، ادھوری تعلیم، معمولی تنخواہ اور مردانہ غرور ایک ساتھ جمع ہو جاتے ہیں جو باہم مل کر کسی بھی کردار کو نفرت انگیز بنانے کے لیے کافی ہیں۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ نگار نے جےرام کے خلاف ایک لفظ نہیں لکھا۔ جو بات کہلائی ہے وہ بھی نندی کی زبانی اور وہ بھی بگڑی بات کو بنانے کے انداز میں۔

⁂

ہڈیاں اور پھول

"ہڈیاں اور پھول" مختصر سا افسانہ ہے لیکن بہت گاڑھا گوندھا ہوا ہے۔ ایک طرف تو افسانہ کا راوی ہے جو کہانی ایسے اطمینان اور آرام سے شروع کرتا ہے گویا کہانی اسی کے متعلق ہے۔

> "آٹھ نو مہینے کے تواتر استعمال سے میرے بوٹوں کے تلے گھس گئے تھے۔ اور ان میں دو ایک ایسے چھوٹے چھوٹے سوراخ پیدا ہوگئے جن میں سے کیچڑ داخل ہو کر انھیں گیلا کرنے کے علاوہ میری طبیعت کی عیاشی کے ثبوت یعنی ریشمی جرابوں کو خراب کر دیا کرتا۔ ایک قسم کی لجلجاہٹ کی کیفیت میں میرے حواس خمسہ اپنے پاؤں اور ان میں لتھڑے ہوئے کیچڑ میں سمٹ آتے۔ میرے دماغ میں کوئی نازک خیال جگہ ہی نہ پا سکتا۔ گویا میرا دماغ ایک ناقابل گذر دلدل بن گیا ہو۔"

پھر دوسرا پیراگراف شروع ہوتا ہے۔ اس جملے سے "اس وقت میں ڈرتا ڈرتا ملم کے پاس گیا۔" اور یہاں سے اصل کہانی کی نیو پڑتی ہے جو ملم اور اس کی بیوی کے متعلق ہے۔ ملم ایک تنہائی پسند غصیلا موچی تھا۔ وہ کئی بار اپنی بیوی کو پیٹا کرتا۔ شاید اسی لئے وہ بیزار ہو کر بچوں سمیت میکے بھاگ گئی تھی اور وہاں سے تو اس نے آج تک رسید کا خط بھی نہ بھیجا تھا۔ جب وہ تھی تو موچی اس سے لڑتا اور پیٹتا بھی۔ جب وہ نہیں ہے تو اس کے فراق میں موچی کڑھتا ہے۔ غصیلا تو تھا ہی اب اور بھی بدمزاج ہو جاتا ہے۔ کچھ کچھ سنکی بھی۔ شراب پی کر عجیب و غریب حرکتیں کرتا ہے۔

افسانہ کا راوی یعنی وہی قیمتی جرابوں اور پھٹے جوتوں والے ملازم پیشہ صاحب کو موچی کی بیوی میں دلچسپی بھی ہے لیکن یہ دلچسپی صرف نظریں سینکنے تک محدود ہے۔ جیسا کہ عام طور پر منچلے

جتنی موچیوں، درزیوں، چھوٹے دکانداروں کی خوبصورت بیویوں میں گاہکوں کو ہوتی ہے۔ جب تک چپکے جوتے سلتے ہیں دل کے بخیے ادھڑتے ہیں۔ گوری میں قاری کی دلچسپی بھی افسانہ کے راوی کے ذریعے ہی پیدا ہوتی ہے۔ گویا حسن پرستی ایک متعدی مرض ہے جو مصنف سے ہوتا ہوا راوی اور راوی سے ہوتا ہوا قاری تک پہنچتا ہے۔ موچی اور گوری کا جوڑا جیسا کہ افسانے کے عنوان سے ظاہر ہے ہڈیوں اور پھول کا جوڑا ہے۔ اس لئے راوی اور قاری کی دلچسپی میں ایک حسرت کا رنگ بھی ہے کہ ایسی بھری پری عورت جو ارمان جگاتی ہے کاٹھ کے ایک کھونٹے کے ساتھ گائے کی طرح بندھ گئی ہے۔ ہمدردی، رشک، حسد اور حسرت آرزو پیدا کرنے والی عورت چاہے وہ افسانوی کردار ہی کیوں نہ ہو ہمارے نگار خانۂ ذہن کی ایک تصویر بن جاتی ہے۔ ذرا آنکھیں بند کیں اور گوری سامنے آ گئی۔

لیکن گوری ہے کہاں۔ نہ تو ہمارے پاس ہے، نہ راوی کے پاس، نہ موچی کے پاس، نہ افسانے میں، وہ تو اپنے میکے ہے۔ اور افسانہ میکے کا رخ نہیں کرتا موچی کی دکان ہی کا رخ کرتا ہے جیسا کہ راوی اپنے جوتے سلوانے موچی کے پاس ڈرتے ڈرتے جاتا ہے۔ ڈرتے ڈرتے اس لئے کہ موچی بد مزاج اور غصیلا ہے۔ گوری بہ نفس نفیس تو افسانے کے آخر میں آتی ہے اور ہم جشن پر اس کی ایک ہی جھلک دیکھتے ہیں۔ باقی تو افسانے میں صرف گوری کا ذکر ہے جو راوی اور موچی کی زبانی ہوتا رہتا ہے اور دونوں کردار اس ذکر اذکار کے لائق نہیں ——— پھر بھی ہم گوری کے دیوانے بنتے ہیں۔ کیوں؟ یہ نہ پوچھئے۔ افسانے کے افسوں کے راز قاعدوں سے بھی نہیں کھلتے۔

دنیا میں بابو وچلی جوڑے بنانے والے کی حس ظرافت کی کوئی نظیر نہیں۔ بیدی بھی اپنے افسانوں میں ایسے جوڑے بنانے میں اپنی کوئی مثال نہیں رکھتے۔ دراصل ایک دوسرے کے لئے بنے ہوئے جوڑوں میں دلچسپی تو شو بزنس والوں کو ہوتی ہے یا ان کے لئے تفریحی اور کمرشیل ادب پیدا کرنے والوں کو ——— موچی اور گوری کے جوڑے میں ادب پڑھنے والوں کو دلچسپی اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ بڑی آسانی سے خود کو موچی کی جگہ رکھ سکتے ہیں۔ لیکن موچی غصیلا ہے ہڈیوں کا ڈھانچہ ہے۔ گوری کو مارتا بھی ہے شرابی بھی ہے۔ لیکن اس کی کنڈلینی کا سانپ گوری کے خزانے کا مالک ہے۔ راوی کے ساتھ ساتھ ہم اور آپ بھی بس منہ ہی تکتے رہ جاتے ہیں۔

موچی بھلے غصیلا ہو، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ دوسرے جذبات سے عاری ہے۔ بہت سے لوگ بدمزاج غصیلے چڑچڑے اور جھگڑالو ہوتے ہیں لیکن ان کے دل میں بیوی بچوں کے لئے نرم جذبات بھی ہوتے ہیں جن کا خود انھیں علم نہیں ہوتا۔ یہ جذبات ان کے غصیلے پن میں چھپ جاتے ہیں۔ غصیلے آدمی کو ہم غصیلے آدمی کے طور پر ہی دیکھتے ہیں۔ نہ اس سے زیادہ نہ اس سے کم۔ اسی لئے افسانہ کا راوی بھی ڈرتا ڈرتا ہی موچی کے پاس جوتے ٹھیک کرانے جاتا ہے۔ کون جانے وہ انکار کردے، جھڑک دے، کہہ دے کہ کوڑے کے ڈھیر پر پھینک آؤ ان جوتوں کو۔ لیکن موچی کا مزاج ٹھیک ہے۔ باتوں باتوں میں جب گوری کی بات نکلتی ہے تو گوری کو یاد کرتے کرتے ملّم کی آنکھیں بھیگ جاتی ہیں۔

تو کیا ملّم کو واقعی گوری سے محبت ہے۔ اب یہ محبت کا لفظ بہت ٹیڑھا ہے۔ نچلے طبقے کے عام لوگوں کی ازدواجی زندگی جذبات سے عاری تو نہیں ہوتی لیکن ان کے جذبات کا کوئی چوکھا نقشہ بھی نہیں ہوتا۔ ساتھ رہتے رہتے، ساتھ سوتے سوتے لڑتے جھگڑتے، بچے پیدا کرتے زندگی کے دن پورے ہو جاتے ہیں۔ ان کا ال محبت اُنس، لگاؤ، اور ساتھ رہنے کی عادت کا ملغوبہ ہوتا ہے۔ صرف عارضی جدائی یا موت کی دائمی جدائی کے وقت انھیں اپنے جذبات کی گہری نوعیت کا کچھ کچھ احساس ہوتا ہے۔ گوری کے میکے چلے جانے کے بعد ملّم کو گوری کی کمی محسوس ہوتی تھی۔ یوں سمجھئے کہ نہ لڑنے کے لئے کوئی تھا۔ نہ پیٹنے کے لئے نہ ساتھ سونے کے لئے۔ ظاہر ہے ایک بڑا خلا پیدا ہو گیا تھا اس کی زندگی میں۔

راوی کے ساتھ گوری کی باتوں کا سلسلہ بھی ایک عجیب طرح سے چھڑ گیا۔ یہ پورا واقعہ افسانہ کا کلیدی علامتی واقعہ ہے۔ آدمی کے اندر رہے ہوئے انسان اور حیوان کی ایک دوسرے پر برتری حاصل کرنے کی لاکھوں سال پرانی کشمکش کا عجیب و غریب بیان ہے۔ ممکن ہے پچھلے دس ہزار سالہ تمدنی پس منظر میں یہ کشمکش ان طوفانی بلا خیز آندھیوں کی شدت کھو چکی ہو جو چالیس لاکھ سال تک جانوروں کی کھالوں میں ملبوس شکاری آدمی نے جھیلی تھیں۔ لیکن بایولوجی اور سائیکولوجی کے میدانوں میں تیز ہواؤں کے جھکڑ جب چلنے لگتے ہیں تو ان قدیمی آندھیوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

تو راوی اور ملّم کے بیچ گوری کا تذکرہ اس طرح چھڑا کہ کالی باڑی کے بازار میں ڈوگر محلّہ کے سب کتے اکھٹے ہو کر ایک دوسرے کی دم سونگھ رہے تھے۔ راوی نے مسکراتے ہوئے کہا کہ

ان کتوں کا آپس میں متعارف ہونے کا ڈھنگ بھی عجیب ہے۔ یہ سن کر ملم کہتا ہے۔ "انھیں کتوں کو دیکھ کر گوری نے ایسی بات کی جو ان دنوں مجھے بہت ستاتی ہے۔ میں اس سے خوامخواہ ہی الجھتا تھا۔ اسے ذرا ذرا سی بات پر پیٹا کرتا اور کہتا ہڈیاں توڑ دوں گا تیری۔ حالانکہ وہ ایک ہڈیوں کا ڈھانچہ ہی تو رہ گئی تھی۔ اس دن بھی ایک بڑا سا کتا ایک کھجلی ماری کتیا کے سامنے اپنی دم ہلا رہا تھا۔ اسے دیکھ کر دروازے میں کھڑی گوری نے کہا "دیکھو تو وہ کیسے دم ہلا رہا ہے۔" اس کا مطلب یہ تھا کہ ایک خوبصورت کتا بھی کتیا کے بدصورت ہو جانے پر اس کی محبت کا دم بھرے جاتا ہے۔ تو کیا تم مجھ سے محبت نہیں کر سکتے۔ تم جو ایک شرابی اور بدصورت آدمی ہو۔ روگ تو تن کا ساتھی ہی ہوا ہے۔ اور پہلے میں کتنی تندرست ہوا کرتی تھی۔

> اس کے بعد وہ کتا غرانے لگا۔ میں نے گوری سے کہا۔ دیکھو تو وہ کتنی نفرت کا اظہار کر رہا ہے۔ اسے بھی یہ کھجلی ماری مریل مادہ پسند نہیں۔

یہ باتیں کتنی دل آزار ہیں اور حیوانی سطح پر ہو رہی ہیں۔ ملم کو اس بات کا ذرا بھی احساس نہیں کہ اس نے گوری کی کیا حالت کر دی ہے۔ اس کے بعد کا حصہ نہایت ہی دردناک ہے۔ بات حیوانی سطح سے اٹھ کر انسانی سطح پر آ گئی ہے۔ اور عورت کا یہ دکھ کہ وہ سب کچھ سہتی جاتی ہے اور اپنی بپتا کسی کو سمجھا نہیں سکتی بے شمار لوک گیتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ گوری ملم کی بات سن کر چپ ہو گئی اور ایک چارپائی پر لیٹ گئی اور ایک گیت گنگنانے لگی جس میں ایک آدمی اپنی بیوی سے کہتا ہے کہ تو میرے لئے بلائے جان ہو گئی۔ تو مر جا مجھے رنڈوا ہونے کا بڑا شوق ہے۔ تو اپنے میکے جا کر مرنا۔ پھر میں وہاں تیرے پھول چننے اور تیری موت پر افسوس کرنے کے لئے آؤں گا۔ وہ جواب دیتی ہے تم ہرگز ہرگز وہاں نہ آنا۔ میں مر گئی ماں باپ کی چندن کی شہتیری بہہ گئی تمہارا کیا گیا۔ اور اس کے بعد قضا کار وہ مر جاتی ہے تو وہ اس کی سمادھی پر جا کر کہتا ہے۔ "گوری ایک دفعہ تو بول، دیکھ میں کتنی دھوپ میں کتنی دور سے پاپیادہ تیری سمادھ پر آیا ہوں۔ چندن کی چتکبری چھاؤں موت کی آواز بن کر بجتی ہے۔ میں مرے ہوؤں سے انسان کا سا عارضی پیار نہیں کرتی۔ ملم کہتا ہے گوری ایک دفعہ تو بول لے۔ میں نے رنڈوے ہو کر بہت دکھ پایا ہے۔ اس کے بعد ملم نے میرے جوتوں کی سلائی چھوڑ دی اپنی پگڑی سے پلو اتارا اور اس سے اپنی آنکھیں پونچھنے لگا۔ جذبات کی رو میں میری آنکھیں بھی نم ناک ہو گئی تھیں۔"

یہ افسانہ کے اندر ایک افسانہ ہے گیت کی شکل میں اور یہ گیت بہت جذباتی اور درد ناک ہے۔ راوی اس گیت میں بیان کئے ہوئے افسانہ کی قیمت اور معنویت پر غور کرتا ہے لیکن ملم کے حوالے سے گوری دلہن بن کر آئی تھی تو خوبصورت جوان اور تندرست تھی۔ اس کی پاسبانی کرتا، شک کرتا اور دروازے پر کھڑی دیکھتا تب بھی پیٹنے لگتا۔ یہ شک و شبہ کی عادت ابھی تک باقی تھی۔ گوری جب تنومند تھی تو کہتا مجھے نازک عورت پسند ہے۔ جب وہ دبلی ہو گئی تو کہتا مجھے تم سی مریل عورتوں سے سخت نفرت ہے۔

یہ تو راوی کی تعبیر ہے۔ قاری کے لئے تو اس گیت میں عورت کی چتا کا نوحہ ہے۔ ہم موچی کے دوغلے، شکی، غصیلے جھگڑالو کردار کو انسانی فطرت کے ایک تجربے کے طور پر دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن اس تجربے کو بھگتنا گوری کو پڑتا ہے۔ اب گوری کے فراق میں اس نے آنسو بہائے بھی تو کیا حاصل۔ مانا کہ وہ سخت دل نہیں ہے لیکن اس کے ساتھ گوری کی زندگی پھولوں کی سیج بھی تو نہیں۔ مانا کہ وہ اپنے مزاج سے، شکی پن سے فطرتاً مجبور ہے لیکن اس کا بھگتان بھی تو گوری ہی کو دینا پڑتا ہے۔ انہی وجوہات کے سبب گوری تنگ آ کر میکے بھاگ گئی۔ آج کل عورتیں میکے نہیں بھاگتیں۔ علیحدہ ہو جاتی ہیں۔ پڑھی لکھی ہوں تو خود کفیل بن جاتی ہیں۔ موقع ملے تو دوسری شادی کر لیتی ہیں۔ حیوانیت سے انسانیت اور انسانیت سے تانیثیت یعنی عورت کی آزادی اور بطور انسان اس کے جینے کا حق، مرد عورت کے تعلقات میں اگلی منزل ہے۔

لیکن اس افسانہ میں کیا کسی بھی افسانہ میں بیدی کو تانیثیت میں دلچسپی پیدا نہیں ہوئی۔ تانیثیت ان کے زمانہ کا میلان بھی نہیں تھا۔ اگر ہوتا تو ان کا ایک بھی افسانہ وجود میں نہ آتا۔ کیونکہ ان کے سبھی افسانوں میں عورت اپنا وہی رول نباہنے، پر مجبور ہے جو اسے قدرت اور سماج کی طرف سے عطا ہوا ہے۔ وہ اس رول کے حسن کو بھی جانتی ہے اور اس کی آزمائشوں اور پیڑاؤں کو بھی۔ اور اسی لئے بیدی کے یہاں عورت کے بے شمار روپ ہیں جو اس کے کردار کے ہر اچھے بڑے پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مرد چاہے بدلے نہ بدلے عورت خود کو اپنی خاطر اپنے بچوں، شوہر اور پریوار کی خاطر ہر روپ میں ڈھالتی رہی ہے۔

چنانچہ گوری بھی واپس آ جاتی ہے۔ اس کے آنے کی خبر سن کر ملم بہت خوش ہوتا ہے۔ محلّے کے بچے بھی جن کی گیندیں اور گلیاں ملم کے آنگن میں پڑی تھیں۔ پڑوس کے نابینا

استاد کی لڑکی ثریا کئی دفعہ پوچھ چکی تھی۔ ''خالہ کب آئیگی۔'' گوری کا پڑوس کی سب عورتوں سے میل جول تھا۔ وہ ثریا کا سر دیکھ دیا کرتی تھی جس میں پارسال لیکھیں پڑ گئی تھیں۔ پڑوس کے جوالا پرشاد کی ایک دن کے نوٹس پر تبدیلی کا حکم ہوا تھا تو گوری نے ایک دن میں اس کے تین درجن کے قریب کپڑے دھو ڈالے تھے۔ سب کے سب گوری کی آمد کے منتظر تھے۔ جب وہ بار بار گوری کے متعلق پوچھتے تو ملم کو اپنی نامقبولیت کے مقابلے میں گوری کی مقبولیت کا احساس ہوتا۔ وہ سوچتا شاید یہ سب کچھ گوری کی خوبصورتی کی وجہ سے ہوگا۔ عورتیں بھی تو عورتوں پر عاشق ہو جاتی ہیں۔ اس کی سہیلیاں بن جاتی ہیں اور اس کے ارد گرد منڈلاتی ہیں۔ پھر ملم میں حسد و رقابت کا جذبہ پیدا ہو جاتا۔

گوری کے آنے کا انتظار ہمارے راوی کو بھی تھا ''مجھے بھی خواہش تھی کہ میرے چوبارے کے سامنے تھوڑی سی رونق ہو جائے۔ اس سونی فیکٹری کے اندر سے ایک پتلی سی خوبصورت آواز آیا کرے۔ ایک دم سے پھول سا چہرہ دکھائی دے اور چھپ جائے۔ گوری کے چلے جانے کے بعد مدت تک میں اس خلا کو محسوس کرتا رہا تھا۔

گوری کو لینے ملم سٹیشن پر گیا۔ اس دن سٹیشن پر بھیڑ تھی۔ کوئی لیڈر آ رہا تھا جسے دیکھنے راوی بھی اپنے دوست یٰسین کے ساتھ سٹیشن گیا تھا۔ گاڑی آئی۔ ملم آہستہ آہستہ بھیڑ کو چیرتا ہوا زنانہ ڈبے کی طرف بڑھا۔ اس نے دیکھا گوری کی صحت پہلے کی نسبت بہت اچھی ہو گئی تھی۔ اور اس کا چہرہ شگفتہ پھول کی طرح دکھائی دیتا تھا۔ چلتے چلتے بھیڑ میں گوری کسی کے ساتھ بھڑ گئی۔ ملم نے اس واقعہ کو دیکھا۔ اس کے علاوہ پل کی سیڑھیوں پر چند ایک بیکار نوجوان کھڑے گوری کو دیکھ رہے تھے جو ایک خاص قسم کی کیفیت میں اندھی سی چلی جا رہی تھی۔ ملم نے غصے سے پیچھے دیکھا اور بولا ''گوری——'' گوری نے کانپ کر ادھر ادھر دیکھا اور گھونگھٹ سر پر ڈال لیا۔ اب اسے راستہ نہیں دکھائی دیتا تھا۔ ملم کے دھوکے میں اس نے اپنا ہاتھ کسی اور شخص کے ہاتھ میں دے دیا۔ ملم نے غصے سے ہکلاتے ہوئے کہا۔ ''یہ نئے ڈھنگ سیکھ آئی ہو۔ پھر آ گئیں میری جان کو دکھ دینے۔'' اس کے بعد افسانہ کا آخری جملہ ہے۔

> اس وقت پل کے پاس ایک مریل سا کتا ایک خوبصورت کتیا
> کے سامنے اظہار محبت میں دم ہلا رہا تھا۔

ظاہر ہے افسانہ کا آرکی ٹائپ حسن اور حیوان ہے لیکن اس میں انسانی فطرت اور نفسیات کی بہت سی تہہ داریاں پیدا ہو گئیں ہیں۔ لاکھوں برسوں سے کروڑوں اربوں مردوں عورتوں نے بایولوجیکل PAIRING کی ہے یعنی جوڑے بناتے ہیں۔ اس کی بنیاد میں تو جنسی جبلت ہے جو تمام جانداروں میں پائی جاتی ہے لیکن انسانوں میں معاشرتی اور نفسیاتی تبدیلیوں کے سبب جنسی جبلت ہی کے سرچشمے سے چھوٹے رنگا رنگ ذیلی جذبات کی کارفرمائی اس جوڑے کے تعلقات باہمی میں اتنا تنوع پیدا کر دیتی ہے کہ اس پر آج تک دنیا بھر کی زبانوں میں نہ جانے کتنی ہزار کہانیاں لکھی جا چکی ہیں جب کہ کتا چاہے منٹو کا شیرو ہو یا اس افسانہ کا مریل صرف دو تین جملوں میں اپنی دم ہلا کر عشق بازی کا پورا کاروبار ختم کر دیتا ہے۔

◆ ◆

گرم کوٹ

''گرم کوٹ'' ایک تنگ دست نچلے متوسط طبقے کی روکھی پھیکی ازدواجی زندگی میں نراشا کی گھٹاؤں اور آنسوؤں کی برسات میں کھلی ہوئی رومانس کی ست رنگ دھنک کی خوبصورت تصویر ہے۔ اس افسانہ کی غیر معمولی مقبولیت کی وجہ بھی یہی تھی۔ ایک کلرک کی زندگی کی بدحالی، دکھ کی گھٹائیں اور آنسوؤں کی برسات تو آسمان ادب پر ایک عام سی بات تھی۔ لیکن یکا یک یہ محبت اور مسرت کے رنگوں کا فشار اس بے رنگ زندگی میں کہاں سے آ گیا۔

یہ ایک معمولی کلرک کی کہانی ہے جسے بیوی بچوں کو پیٹ بھر روٹی کھلانے کے لئے بہت سی ضروریات ترک کرنی پڑتی ہیں۔ شوہر بیوی کو گیلی لکڑیوں پر چولہا پھونکتے اور شمی کی آنکھوں کو دھوئیں سے لال انگارہ ہوتے دیکھتا ہے تو کہتا ہے اس دفعہ بھی منگل سنگھ نے لکڑیاں گیلی بھیج دیں۔ ان پرنم آنکھوں کے لئے منگل سنگھ تو کیا میں تمام دنیا سے جنگ کرنے پر آمادہ ہو جاؤں۔ اُدھر شمی ہے کہ لکڑیاں چٹخنے کے بعد آتی ہے اور شوہر کے شانہ پر سر رکھ کر پھٹے ہوئے گرم کوٹ میں پتلی پتلی انگلیاں داخل کر کے کہتی ہے۔ ''اب تو یہ بالکل کام کا نہیں رہا۔''

دراصل افسانہ میں میاں بیوی کی محبت کا یہی رنگین دھاگا ہے جو زندگی کے معمولی کنواس پر گل بوٹے کھلاتا ہے۔ بیدی کہانی تو پھٹے کوٹ اور تنگدستی کی سناتے ہیں۔ لیکن گھر میں جوانی کی سرشاریاں، بچوں کی کلکاریاں اور ازدواجی زندگی کی چھوٹی موٹی خوشیاں ہیں جو معاشی بدحالی کے بڑھتے تاریک سایوں سے دست وگریباں ہیں۔ افسانہ میں یہی چیز مرد اور عورت پڑھنے والوں کو لبھاتی ہے۔ قدرت نے عورت مرد اور بچے بنا کر تمام دکھ دلدر کے باوجود خوشیوں کے کتنے امکانات پیدا کئے ہیں یہ ہم جانتے ہیں۔ اور یہی چیزیں حوصلہ پیدا کرتی ہیں دکھ کے انبار بے پایاں میں جئے جانے کا —— افسانہ کی خوبی یہ ہے کہ ازدواجی محبت معاشی تنگ دستی کے پہلو بہ

پہلو چلتی ہے اور بالآخر فتح مند ہوتی ہے۔ بڑے پیمانہ پر نہیں کیونکہ کلرک کی زندگی میں کوئی بھی چیز بڑے پیمانہ پر وقوع پذیر نہیں ہوتی۔ لیکن چھوٹے پیمانہ پر معمولی واقعات میں کہانی اس ایثار نفسی کا آئینہ بن جاتی ہے جو ہر خاندانی زندگی کا سنگ بنیاد ہے۔

بیدی کا افسانہ ''گھر میں بازار میں'' ایک معنی میں گرم کوٹ کا تضاد پیش کرتا ہے کیونکہ یہاں انسانی رشتے اقتصادی رشتوں میں بدل جاتے ہیں۔ اسی لئے ''گرم کوٹ'' میں اگر نغمۂ محبت کی حلاوت ہے تو ''گھر میں بازار میں'' میں پیسوں کے لین دین کا شور وغل ہے۔ ''گرم کوٹ'' کا خاندان ''گھر میں بازار میں'' سے زیادہ خوش وخرم ہے اور اس کا سبب اقتصادی خوش حالی نہیں بلکہ باہمی محبت پر قائم توانا انسانی تعلقات ہیں۔

افسانہ کا ایک دلچسپ موڑ وہ ہے جب دس روپے کا نوٹ لے کر کلرک بازار میں بچوں اور بیوی کی منگوائی ہوئی چیزیں خریدنے بازار جاتا ہے اور نوٹ یکا یک پھٹی جیب سے غائب ہو جاتا ہے۔ اس مقام پر بیدی کا بیانیہ MOCK HEROIC کا رنگ اختیار کرتا ہے۔ چونکہ افسانہ کا رنگ طربیہ ہے اس لئے مایوسی کا اور خودکشی کے ارادے کا بیان طربیہ ہی کا رنگ لئے ہوئے ہے۔ غم اور دل شکستگی کی حالت میں کلرک رات کو ریلوے لائن کے ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔ اس عرصہ میں ایک مال گاڑی آئی اور اس کے پانچ منٹ بعد ایک شنٹنگ کرتا ہوا انجن۔ کلرک ریلوے لائن کے متوازی چلتا چلتا دریا کے پل کی طرف آنکلتا ہے۔ چاندنی رات میں سردی کے باوجود کالج کے چند منچلے نوجوان کشتی کی سیر کا لطف لے رہے تھے۔ کشتی چلانے والا انھیں بتا رہا تھا اس موسم میں تو راوی کا پانی گھٹنے سے زیادہ کہیں نہیں ہوتا۔ قدرت نے کس بے دردی سے کلرک کی ایک حسین مگر بہت سستی دنیا برباد کردی ہے۔ جی تو چاہتا تھا وہ بھی قدرت کا ایک شہکار توڑ پھوڑ کر رکھ دے۔ بیدی نے ریلوے لائن اور دریا میں خودکشی کے منصوبوں کا بیان محض خارجی منظر نگاری کے ذریعہ کیا ہے اور خودکشی کی طرف پیش قدمی کو شام کی چہل قدمی سے آگے بڑھنے نہیں دیا۔

دس روپے کا نوٹ دراصل کہیں گرا نہیں تھا بلکہ جیب میں سوراخ کے راستہ استر میں غائب ہو گیا تھا۔ سرسراتے کاغذ کا یہ ٹکڑا دوبارہ جب ہاتھ لگتا ہے تو نعمت غیر مترقبہ بن جاتا ہے۔ پھر خریدی جانے والی چیزوں کی فہرست تیار ہوتی ہے۔ بیوی فہرست کے کاغذ کو چاک کر دیتی ہے کہ اتنے قلعے مت بنایئے پھر نوٹ کو نظر لگ جائے گی۔ کلرک بیوی سے کہتا ہے تم ہی جا کر چیزیں خرید

و۔ بیوی پڑوسن کے ساتھ بازار جاتی ہے۔ باپ بچوں کو سنبھالتا ہے۔ بچے کباب جامن کے انتظار میں بیٹھی ماں کی راہ تکتے ہیں۔ بیوی آتی ہے مگر اس کے ہاتھ میں ایک بنڈل کے سوا کچھ نہ تھا۔ اس نے میز پر بنڈل کھولا۔ وہ کوٹ کے لئے بہت ہی نفیس گرم کپڑا تھا۔ منی نے کہا بی بی میرے کباب جامن۔ شمی نے زور سے ایک چپت اس کے منہ پر لگادی۔

ایسا نہیں کہ ماں کو بچوں سے محبت نہیں لیکن وہ جانتی ہے کہ باپ کی ضرورت بچوں کے مٹھائی سے زیادہ اہم ہے۔ باپ بچوں کی خاطر اپنے لئے کچھ بھی نہیں خریدتا تو ماں کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ باپ کی ضرورت کا خیال کر کے اپنی اور بچوں کی ضروریات پر کاٹ رکھے۔ بیوی کی خوبصورت آنکھوں کا دیوانہ، بیوی کو خوبصورت کپڑوں میں ملبوس دیکھ کر اس کی طرف کشش محسوس کرنے والا کلرک تنگ دست سہی لیکن زندہ دل ہے۔ اقتصادی پریشانیاں اس کے ایروز کے جذبہ کو مغلوب نہیں کر سکیں۔ ایثار نفسی بھی ایروز کے جذبہ کی ایک لہر ہے، کسی اخلاقی اصول کی زائیدہ نہیں۔ اسی لئے اس میں کرختگی نہیں، شادابی ہے، منصوبہ بندی نہیں، بے ساختگی ہے۔ بیدی نے کلرک کو کوئی راست باز راست روش قسم کا اخلاقی آدمی نہیں بنایا۔ دوستوں کی محفل میں وہ شراب پینے بھی بیٹھ جاتا ہے اور اگر نہیں پیتا تو اس لئے کہ جیب میں پیسے نہیں ہوتے۔ وہ پیسہ بنانے کے لئے جوا کھیلنے کا ارادہ بھی کرتا ہے لیکن نوٹ ہاتھ لگتے ہی وہ داؤ لگانے کی بجائے گھر کا رخ کرتا ہے۔ گویا چھوٹی چھوٹی گھریلو مسرتیں اس کی زندگی کو اس قدر پرنشاط بناتی ہیں کہ ان کی قیمت پر زیادہ پیسہ بنانے نشہ آوری کرنے کی اسے ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ ایک عام انسان کی کمزوریوں اور ترغیبات سے وہ پاک نہیں لیکن ایک عام انسان کو توانا جذباتی رشتوں سے جو طاقت حاصل ہوتی ہے وہ ان کمزوریوں کو اس پر غالب آنے نہیں دیتی۔ زندگی کا یہ رومانس گرم کوٹ کے پریوار کو وہ رنگینی عطا کرتا ہے جو عام زندگی میں اتنے واضح طور پر نظر تو نہیں آتی لیکن ہوتی ضرور ہے کیونکہ نہ ہو تو اقتصادی پریشانیوں کی ماری ہوئی زندگی کی کہانی چپتا کی اذیت ناک کہانی بن جائے۔ فرض کیجئے کلرک دس روپے ملنے پر جوئے میں ہار جاتا۔ گھر لوٹنے پر بدمزاجی، جھگڑا، جوتم پیزار، اب اس کہانی کو ایک غریب کلرک کی اداس اور افسردہ اور اعصاب زدہ پریوار کی دردناک کہانی بنا دیتے۔ تضاد کو قائم رکھتے ہوئے توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنے میں آرٹ کا جوہر رہا ہے۔ بیدی جانتے ہیں کہ انسانی تعلقات نہایت پیچیدہ اور پراسرار ہوتے ہیں آدمی راہ بھولتا

ہے، غلطیاں کرتا ہے ترغیبات کا شکار ہوتا ہے۔ حادثات اس کی تاک میں رہتے ہیں اور اقتصادی پریشانیاں اسے آدبوچتی ہیں۔ اگر یہی سب کچھ ہے تو زندگی محض انتشار ہی انتشار ہے۔ لیکن انسان کے بنیادی جذبات ایک ایسی ہم آہنگی کی طرف حرکت کرتے رہتے ہیں جو مسرت اور نشاط کی ضامن ہوتی ہے۔ انتشار اسی ہم آہنگی کے نارم (NORM) کو نہ پانے کا نتیجہ ہے۔ انتشار تو موجود ہوتا ہے نظم پیدا کیا جاتا ہے۔ گویا نارم کی تلاش انسان کا شعوری اور جبلی عمل ہے۔ یہی اس کا اخلاقی عمل بھی ہے۔ بیدی کے افسانے اسی نارم کی طرف حرکت کرتے ہیں اور گرم کوٹ اس کی عمدہ ترین مثال ہے

⁂

جنس کا نرک اور سورگ

○ جوگیا

''جوگیا'' کہانی نہیں رنگوں کا فشار ہے۔ اس کا پورا آرٹ لفظوں کی پچکاریوں کے ذریعے افسانوی کینواس پر رنگ بکھیرنے کا آرٹ ہے۔ افسانے میں رنگ نہیں تو پوری کہانی ایک بے رنگ داستانِ محبت کے سوا کچھ نہیں۔ ایک ایسی محبت جو چاہنے والوں کے ملاپ پر نہیں بلکہ فراق پر ختم ہوتی ہے۔ نہ وصال کی گھڑیوں میں کوئی نیاپن ہے نہ فراق کی گھڑی میں کوئی انہونی بات۔ جو ہوتا آیا ہے وہی ہوتا ہے۔ شادی کی راہ میں اونچ نیچ کی خندقیں اور سماجی امتیازات کی دیواریں حائل ہیں۔ لڑکا لڑکی کے ملن اور روگ کی اس پامال رومانی تھیم کو بیدی یہاں ایک ادبی مقصد کے لیے استعمال کرتے ہیں اور وہ مقصد ہے محبت اور شباب کے سرچشمے میں آہستہ آہستہ کھلنے والے احساسِ جمال کے کنول کی لطیف اور نازک کپکپاہٹوں کا مشاہدہ۔

چنانچہ بیدی دو ایسے کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں جن میں سے ایک یعنی جوگیا حسن ہے اور دوسرا یعنی نوجوان جگل جو افسانوی بیانیہ کا واحد متکلم ہے حسن کا ادا شناس۔ وہ جے جے اسکول آف آرٹس میں مصوری کی تعلیم لیتا ہے۔ گویا مشاہدے کو نقوش رنگ اور تجربہ کو تخیل کی دھنک میں بکھیرنے کے آداب سیکھ رہا ہے۔ جگل افسانے کے شروع ہی میں کہتا ہے:

> ''میں جے جے اسکول آف آرٹس میں پڑھتا تھا۔ رنگ میرے حواس پر چھائے رہتے تھے۔ رنگ مجھے مرد عورتوں سے زیادہ ناطق معلوم ہوتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ لوگ اکثر بے معنی باتیں کرتے ہیں۔ لیکن رنگ کبھی معنی سے خالی بات نہیں کرتے۔''

یہ گویا میڈیم کے تخلیقی استعمال کے ذریعے مشاہدات، تجربات اور اشیاء کو معنویت عطا کرنے کی بات ہے۔ یہ معنویت چونکہ فنکارانہ اپج کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اس لیے زندگی کے حقیقی تجربات سے الگ —— لیکن ان کی بنیادی صداقتوں کا بطلان کیے بغیر — اپنا ایک الگ حسن رکھتی ہے۔ حسن کا یہی تجربہ ناگوار کو بھی گوارا بناتا ہے اور کربناکی کو چتا کی سطح سے بلند کر کے اسے غم کی رفعت عطا کرتا ہے۔ جگل کا تخیل اتنا حساس ہے کہ وہ اپنے غم و نشاط کے تجربات کو مسلسل فنکارانہ پیکروں میں منتقل کرتا رہتا ہے۔ یعنی جوگیا کی محبت میں وہ جن رومان پرور تجربات سے دوچار ہوتا ہے وہ احساس اور جذبات کی سطح پر قناعت نہ کرتے ہوئے اس کے مصورانہ تخیل میں رنگ کر ایک انوکھے اور حیران کن جمالیاتی تجربے میں بدل جاتے ہیں۔ ایک معنی میں یہ کروچے کے خیال کی توثیق ہے کہ آرٹ کا اظہار فنکار کے تخیل میں پورا ہو جاتا ہے۔ بیدی نے غیر معمولی فراست سے کام لے کر جگل کو آرٹسٹ نہیں بلکہ آرٹ کا طالب علم بتایا ہے۔ وہ آرٹسٹ بنے گا بھی یا نہیں یہ بھی ہم نہیں جانتے۔ اسی لیے افسانہ میں وہ کسی بھی جگہ جوگیا کے ساتھ اپنے خوبصورت تجربات کو کنواس پر منتقل کرنے کے فنکارانہ عمل سے نہیں گزرتا۔ اگر ایسا ہوتا تو افسانہ ایک آرٹسٹ کی کہانی بن جاتا اور اس کی بنائی ہوئی تصویریں اس کی ناکام محبت کا حاصل ٹھہرتیں۔ لیکن بیدی تو یہ بتانا چاہتے ہیں کہ حسن کا تجربہ اپنا حاصل آپ ہے۔ اور اس سے ماورا ہر چیز آرزومندی اور خواہش پسندی ہے جس کی تسکین دوسرے ذرائع سے ہو سکتی ہے۔ اور تجربہ حسن یا دوسرے الفاظ میں جمالیات ان کی تسکین کی نہ تو ذمہ داری قبول کرتی ہے نہ ضمانت دیتی ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ افسانہ میں جنسی جذبہ رومانی محبت میں اور رومانی محبت تجربہ حسن میں تحلیل ہوتی رہتی ہے۔ بیدی تینوں مقامات اور ان کے احوال و کوائف کا بیان کرتے ہیں۔ کسی کی اہمیت کم نہیں کرتے۔ لیکن جنسی جذبہ کو رومانی محبت پر اور رومان پرستی کو تجربہ حسن پر غالب آنے نہیں دیتے۔ جگل کو وہ ایک معمولی نوجوان ہی رکھتے ہیں تاکہ وہ خود آگاہ ہوئے بغیر، غیر شعوری طور پر جنس، رومان اور حسن کے تجربات سے گزرتا رہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ حسن کی MYSTIQE سے دوچار ہونے کے لیے کسی غیر معمولی تپسیا یا ذہنی اور روحانی برگزیدگی لازم نہیں بس اتنا کافی ہے کہ تخیل شغال صفت عقل کی چالاکیوں سے منزہ اور ایروز کا جذبہ ہوس کے جھنجھوڑنے والے ناخنوں سے محفوظ رہے۔

زور یہاں ذہن کی غیر سوفسطائیت اور جذبہ کی معصومیت پر نہیں بلکہ احساس کی اس شدت پر ہے جو حقیقت کو پگھلا پگھلا کر تخیل کا جزو بنالیتی ہے۔ افسانہ میں مشاہدہ جس خط پر حرکت کرتا ہے وہاں حقیقت کا دائرہ فنتاسی کے دائرے سے پہلو مارتا ہے۔ جوگیا نے جس رنگ کی ساڑی پہنی ہے جنگل کو شہر کی دوسری عورتیں اسی رنگ کے کپڑوں میں ملبوس نظر آتی ہیں۔ چاروں طرف گویا اسی رنگ کی کارفرمائی ہے۔ کیا یہ پاگل پن تو نہیں؟ — لیکن جنگل صرف اس معنی میں پاگل ہے جس معنی میں تخیل اور ماورائی تجربہ کو حقیقت سمجھنے میں ایک فنکار اور صوفی پاگل ہوتا ہے۔ عام عملی آدمیوں کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ فنکار کو اپنی سطح پر کھینچ لانا چاہتے ہیں۔ اس کے احساس تخیل کو اپنی استدلالی فکر اور عقل کے پیمانہ سے ناپتے ہیں۔ وہ اس کے تخیل اور وجدان کی نوعیت نہیں سمجھ سکتے۔ اس سے اسی نوع کے مفادات کے متوقع ہوتے ہیں جو ان کی عملی زندگی میں سود مند ثابت ہوں۔ یہی سبب ہے کہ فنکار کو ہمیشہ لامرئی، انوکھا، انجانی دنیاؤں کا باسی سمجھا جاتا رہا ہے۔ جنگل کو اس بات کا احساس ہے کہ جو کچھ وہ دیکھ رہا ہے وہ دوسرے نہیں دیکھ پاتے۔ افسانے میں اس کی کالج کا ساتھی اس کا دوست ہیمنت اسی ٹائپ کا نمائندہ ہے۔ وہ جنگل کی ضد ہے۔ جنگل جب بتاتا ہے کہ دیکھو شہر کی سب عورتوں نے ایک ہی رنگ کے کپڑے پہن رکھے ہیں تو ہیمنت اسے سڑک پر لے جاکر اس کے خیال کی تردید کرتا ہے۔ جنگل جانتا ہے کہ ہیمنت اسے پاگل اور سنکی سمجھتا ہے ایک موقعہ پر جنگل سوچتا ہے۔

> "وہ (ہیمنت اور سوکیشی) مجھے ایسے ہی بے یار و مددگار اس صحرا کے کنارے چھوڑ گئے تھے جیسے لوگ کسی پاگل آدمی کو چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ بھی ان کی عنایت تھی کہ انہوں نے مجھے پتھر نہیں مارے تھے اور نہ ہی مجھے اولیا کہا تھا۔"

بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ایک فنکارانہ مزاج یا جمالیاتی شعور کو نہایت ہی حقیقت پسندانہ شعور کی سطح پر رکھ کر ایک عام زندگی کے عام تجربہ کے طور پر اسے کچھ ایسے پیش کیا ہے کہ ہمیں پتا بھی نہیں چلتا کہ وہ مشاہدہ کی پراسرار سرحدوں اور تجربہ حسن کی نازک کیفیتوں کو پیش کر رہے ہیں۔ چنانچہ جنگل کے اس تجربہ کو کہ جوگیا جو ساڑیوں میں نظر آتی ہے، بیدی فنتاسی اور حقیقت، تشکیک اور تیقن کی ایک دوسرے کو کاٹتی لکیروں کے ارابسک ڈیزائن کے روپ میں پیش

کرتے ہیں۔ جس سے انہونی ہونی لگتی ہے۔ اور جو کچھ معمول کے مطابق ہوتا ہے اس کا غیر معمولی نظر آنا حیرت انگیز معلوم نہیں ہوتا۔ اسی لیے افسانہ حقیقت نگاری کی سطح کو چھوڑے بغیر فنتاسی کے دھندلکوں میں غائب ہوتا ہے۔ اور ان دھندلکوں میں بھی تشکیک کی کرن ادھر ادھر سے دھند کے غبار کو کم کرتی اور فنتاسی کو حقیقت کے ہی ایک معکوس روپ کی صورت پیش کرتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ افسانہ میں رنگوں کا پورا کھیل ایک حساس ذہن کی کارفرمائی نظر آتا ہے۔ جنگل اس محاورے کا استعمال کرتا ہے کہ ساون کے اندھے کو چاروں طرف ہرا ہی ہرا نظر آتا ہے۔ اور یہ نفسیاتی حقیقت جس کا استعمال تخلیق فن میں ہمیشہ وافر پیمانہ پر ہوتا رہتا ہے کہ فنکار کی ذہنی فضا کے مطابق خارجی دنیا کبھی تو اجلی نظر آتی ہے کبھی تاریک، بیدی کو جنگل کی ذہنی فضا کے مطابق خارجی دنیا کو مختلف رنگوں میں رنگنے کا نہایت ہی کارآمد راستہ سجھاتی ہے۔

افسانہ کی فضا کو رومان پرور اور حسن آفریں بنانے کے لئے بیدی کو نہ تو خوبصورت پس منظر کی ضرورت ہے نہ رنگین بیانی کی۔ افسانہ میں بیانیہ رنگین یا غنائی نہیں ہے۔ وہ حقیقت پسندانہ ہی رہتا ہے۔ اور چونکہ افسانہ کا راوی بیدی نہیں بلکہ جنگل ہے اس لیے اس کی عام معمولی شخصیت سے ہم آہنگ ہے۔ افسانہ رنگین بیانی سے کام لینے کی بجائے جنگل کے موڈ کے مطابق اس کے مشاہدوں کو رنگوں سے بنے ہوئے لیکن لفظوں میں بیان کیے گئے ایک ایسے امیج میں بدل دیتا ہے جو اس کے لیے تخیل کی سطح پر اور ہمارے لیے آرٹ کی سطح پر حسن کا تجربہ ہے۔

بیدی جنسی اشتعال اور رومانی جذبات نگاری اور تجلی جمال پرستی سے دور رہ کر یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ احساس حسن جیسا کہ لارنس نے بتایا ہے جنس سے الگ کوئی چیز نہیں۔ جنس اگر آگ ہے تو حسن اس کا شعلہ، اور اس آگ کی حدت اور شعلہ کی تپش سے ہر چیز سہانی، ہر منظر خوبصورت اور ہر تجربہ گہرا اور معنی خیز بن جاتا ہے۔ پھر چاہے تجربہ جدائی کے غم کا ہی کیوں نہ ہو۔ اس میں ایک رفعت اور وقار پیدا ہوتا ہے۔

چنانچہ افسانہ تخلیق حسن کے لیے رومان پرور فضاؤں کی کھوج نہیں کرتا۔ وہ بمبئی کے قلب میں شہر کے شور وغوغا کے بیچ ’گنجان آباد علاقہ کی نہایت ہی غیر رومانی فضاؤں میں کالبا دیوی سے نکل کر میٹرو سنیما اور جہاں گیر آرٹ گیلری کی طرف جاتی ہوئی سڑکوں پر ٹرافک کے شور شرابے سے گذرتا، لوگوں کی بھیڑ سے ٹکراتا، ریسٹورینٹ میں، اسکول آف آرٹس میں اور جنگل اور جوگیا

کی تنگ گلیوں میں رومان پرور رنگ بکھیرتا ہے۔ یہاں خارجی دنیا کی بدصورتی کو حسنِ بیان سے حسین بنانے کی کوشش نہیں۔

———— خارجی دنیا جیسی ہے ویسی ہی رہتی ہے۔ لیکن آرٹ کی نظر حقیقت کو چنتی بھی ہے۔ اور انھیں فنی پیکروں میں ڈھالتی بھی ہے۔ گویا حقیقت کو دیکھنے اور اسے آرٹ کی حقیقت میں بدلنے کا تخلیقی عمل متوازی چلتے ہیں۔

> ”یہاں پر صرف مکان تھے۔ آمنے سامنے جو ایک دوسرے
> سے بغل گیر ہو رہے تھے۔ ان مکانوں کی ہم آغوشیاں تھیں تو ماں،
> بچے کے پیار کی طرح جیسی ملائم ملائم اور صاف ستھری تھیں اور
> کہیں مرد و عورت کی محبت کی طرح گھنونی، بیہودہ، بے ڈھب، بے سلیقہ
> اور ———— مقدس۔“

افسانوی فضا میں بدلتے موسم اپنا حسن بھی رکھتے ہیں۔ اور اپنی بدصورتی بھی۔ موسم رومان خیز اور رومان پرور بھی ہیں۔ جیسے ہیں ویسے ہیں۔ بیانیہ موسموں کے بیان سے رومانی غنائیت کے قطرے نہیں ٹپکاتا۔ وہ انھیں پرکشش پیکروں میں بدل دیتا ہے۔ جس کا فنکارانہ حسن موسم کی حقیقی کیفیت کا نقابِ زریں نہیں، بلکہ ان کے حسن و بدصورتی دونوں کا شدید اور محسوس عکس رہتا ہے۔

> ”اس دن بہت گرمی تھی۔ نیچے وادی شیٹ ایارڈ میں
> آتے جاتے لوگ ریت کے رنگ کی سڑک پر سے گزرتے تھے تو معلوم
> ہوتا تھا موسم کی بھٹیارن مکئی کے دانے بھون رہی ہے۔ کبھی کوئی پنجابی یا
> مارواڑی بڑا سا پگڑ باندھے آتا تو اوپر سے بالکل مکئی کا دانہ معلوم ہوتا جو
> بھٹی کی آنچ میں پھول کر سفید ہو جاتا ہے۔“

آپ دیکھیں گے کہ یہاں گرمی کی کیفیت کو ابھارنے کے لیے مانوس تمازت آفریں لفظ اور صفات کا استعمال نہیں کیا جا رہا۔ الفاظ کا استعمال کیفیت پیدا کرنے کے لیے نہیں بلکہ امیج بنانے کے لیے ہے اور امیج جہاں کیفیت کی حامل بنتی ہے وہیں فنی حسن کی خالق بھی ہے۔

یہی کیفیت بسنت کی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ الفاظ بیان واقعہ کرتے کرتے جب

ان لطیف جذباتی کیفیتوں کا بیان کرنے لگتے ہیں جہاں خارجی اور داخلی دنیا — حقیقت مشاہدہ اور احساس، اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ انھیں لفظوں میں قید کرنا ناممکن نظر آتا ہے۔ تو زبان حقائق کو استعاروں میں تحلیل کرتی ہے اور اس سے قبل کہ استعارہ شعری غنائیت کی دھند میں گم ہو جائے وہ پھر حقیقت کی چٹانوں سے ٹکرا کر اپنی نرم پھوار سے انھیں زیادہ اجلا کر دیتا ہے۔

> ”کئی موسم بدلے — خزاں گئی تو بہار آئی — یعنی جس قسم کی خزاں اور بہار بمبئی میں آسکتی ہے اور پھر اس بہار میں ایک کاہش سی پیدا ہونی شروع ہوئی۔ ایک چبھن، تلخی کی ایک رمق چلی آئی جو محبت اور کامرانی کو حد درجہ گداز کر دیتی ہے۔ اور جذبوں کی آنکھوں میں آنسو چلے آتے ہیں۔ پھر کہیں ہرا زیادہ ہرا ہو گیا اور اس پر تازگی اور شگفتگی کی ایک ہم دوزگی جیسے بارش کے دو چھینٹوں کے بیچ سبک سی ہوا پانی پر دوشالہ بن دیتی ہے۔ پھر سمندر میں اس قدر زمرد گھلا کہ نیلم ہو گیا اور اس میں مچھلیوں کی چاندیاں چمکنے لگیں۔ آخر وہ چاندیاں تڑپ تڑپ کر اپنے آپ کو ماہی گیروں کے حوالے کرنے لگیں — پھر آسمان پر صوت و تجلی کا ٹکراؤ ہو گیا۔ بادل گرجے، بجلی تڑپی اور یکا یک چھاجوں پانی برسنے لگا۔“

افسانہ میں جنس بھی پرکیف کنواری انگڑائی اور ہیجان انگیز بغل گیری کے درمیانی خطوط پر حرکت کرتی ہے۔ جگل اور جوگیا معصوم بچے نہیں نہ ہی الھڑ نوجوان ہیں۔ معصومیت یہاں تجربہ کا شعور رکھتی ہے۔ لیکن تجربے سے داغدار نہیں۔ دونوں کی چھیڑ چھاڑ میں الھڑ پن ہے لیکن الھڑ پن کی حرکات میں آگہی کی چالاکیاں ہیں جو شعوری بھی ہیں اور غیر شعوری بھی۔ افسانے میں تجربہ حسن ایک پختہ ذہن کا تجربہ ہے۔ ایک ایسا ذہن جو خیر و شر اور غلاظت اور پاکیزگی کا شعور رکھتا ہے۔ یہاں لوحِ سادہ پر جلوۂ حسن کی نمود بجلی کی مانند نہیں کہ یہ روحانی سریت کا افسانہ نہیں۔ افسانہ تو بتاتا ہے کہ احساسِ حسن کس طرح جگل کے پورے وجود میں آہستہ آہستہ سرایت کر کے اس کی نظر اس کے مشاہدے اس کے وجدان اور اس کے تخیل کو پر نور اور پرشوق بناتا ہے۔ جس کے نتیجے میں دنیا اب اس کے لیے وہ نہیں رہتی جو دوسروں کے لیے ہے۔ اور اس کا جمالیاتی رومانی اور اریونک احساس چیزوں کو دیکھنے اور سمجھنے، انھیں ایک نئی ترتیب میں ڈھالنے، اور اس نئی ترتیب کو ایک نئی

معنویت عطا کرنے یعنی نظر کو مشاہدے میں بدلنے اور مشاہدے کو زیادہ سے زیادہ وجدانی بنانے اور وجدان کو تخیل کی آگ میں کندن بنانے کے آداب سیکھتا ہے۔

لارنس نے کہا ہے کہ جنس اگر جڑیں ہے تو حسن اس کا پھل اور وجدان پتوں کا ہرا پن ہے۔ بیدی افسانے میں یہی دیکھنا چاہتے ہیں کہ وجدان کے گھنے پتوں کی سرسراہٹ سے کون سا نغمہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کی چھتناری میں کون سے جذبات آسودگی پاتے ہیں، اور اس کے کھلتے ہوئے رنگوں سے نظر کیسے گل بداماں بنتی ہے۔ یہ سب جمالیاتی تجربات ہیں جو جنسی جذبے کے زائیدہ ہیں۔ بیدی جنسی جذبے کا نہیں بلکہ ان تجربات کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے وہ افسانہ میں جنسی جذبے کو سربلند ہونے نہیں دیتے یہاں محبت کا الاؤ ہے۔ لیکن عشق کی جنوں خیزی نہیں۔ آرزومندی کی ہلکی ہلکی ٹیس ہے جو بڑھ کر زخم تمنا نہیں بنتی۔ قرب کی ٹھنڈی چھاؤں ہے جس پر قبضہ کا تمتمایا ہوا سورج تڑختا نہیں۔ نہ وصال کی بے محابہ تڑپ ہے نہ فراق کا بے پناہ غم۔ انگلیوں کا اتفاقی مس ہے جس کی تپش سے بدن سمساتے ہیں لیکن سلگنے، بھڑکنے اور جل مرنے کے لیے بے چین نہیں ہوتے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں تشنہ کامی سیرابی سے زیادہ پرسکوں بنتی ہے اور جنسی لذت کے علاقوں کی حدود چھوڑ کر پورے وجود کا احاطہ کرتی ہے اور قوت حیات بنتی ہے۔ جنسی جذبہ کا معروض عورت کا جسم ہی رہتا ہے۔ اور افسانہ میں جوگیا کے گٹھیلے جسم کا احساس آرزومندی کے پر لگا کر اڑتا ہے۔ لیکن یہ اڑان بھوکے گدھ کی نہیں بلکہ رنگوں کی بارش میں نہائی ہوئی تتلیوں کی ہے۔ دراصل جنسی جذبہ اتنا طاقتور، اتنا تاریک، اور اتنا غیر متعین ہوتا ہے کہ اپنی پوری طاقت اپنے معروض کو حاصل کرنے میں لگا دیتا ہے۔ اور چونکہ وہ غیر متعین ہوتا ہے اس لیے اس کام میں بہت کچھ صرف بھی کرتا ہے اور بہت کچھ ضائع بھی کرتا ہے۔ سیدھی سی بات تو یہ ہے کہ عورت اور مرد کا ملن ہو۔ بچے پیدا ہوں اور آدمی اپنے دوسرے کاموں پر لگ جائے اور اپنی دوسری صلاحیتوں کا استعمال کرے لیکن نظام قدرت میں ایسا ہوتا نہیں۔ فطرت کے بنیادی تقاضوں کو پورا کرنے کے بعد بھی اس کی جنسی طاقت کا وافر حصہ بچا رہتا ہے۔ یہی فاضل طاقت بقول سنتاینا کے انسان کے جمالیاتی احساسات کا سرچشمہ ہے۔ سنتاینا کہتا ہے کہ اسی فاضل طاقت سے، جنسی جذبے سے چھوٹی ہوئی تمازت سے، حسن اپنی حرارت مستعار لیتا ہے۔ اس ساز کی مانند جو بنا تو ہے انگلیوں سے نغمہ پیدا کرنے کے لیے لیکن جس سے ہوا کے ہر لمس سے سنگیت پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح مرد کی فطرت،

جو حیاتیاتی طور پر عورت کے اثرات قبول کرنے کی طرف مائل ہے، دوسرے اثرات کی طرف بھی حساس بنتی ہے اور دوسری اشیاء کی طرف بھی لطافت محسوس کرتی ہے۔ محبت کرنے کی یہ اہلیت ہمارے دھیان کو وہ چمک دیتی ہے جس کے بغیر شاید ہمارا دھیان، ہمارا تخیلی انہماک حسن پیدا نہ کر سکے۔ ہماری جمالیاتی حسیت کا یہ پورا جذباتی پہلو ہمارے جنسی نظام میں کہیں دور سے آتی ہوئی حرکت کا نتیجہ ہے۔ اور اس کے بغیر ہمارا دھیان بصارتی اور حسابی تو ہوگا لیکن جمالیاتی نہیں۔ چیزوں کو دیکھے گا لیکن ان کے حسن کو محسوس نہیں کر پائے۔

بیدی جنسی جذبے کی بیداری کی کہانی نہیں لکھ رہے جس کی عمدہ ترین مثال منٹو کا افسانہ ''دھواں'' ہے۔ بلکہ بیدی تو ان ثانوی احساسات کے جاگنے کا قصہ سنا رہے ہیں جو جنسی جذبہ اپنے ساتھ پیدا کرتا ہے، اور جن سے جمالیاتی احساس کی تعمیر ہوتی ہے۔ کیونکہ جنسی کشش بہر صورت حواس کی تابع ہے۔ پہلے آنکھ دیکھتی ہے، کان سنتے ہیں، ہاتھ چھوتے ہیں، اور پھر اس کے پیچھے آدمی دیوانہ ہوتا ہے۔ جسے آنکھ نے دیکھا اور کان نے سنا۔ چنانچہ مرد اور عورت دونوں ثانوی جنسی صفات پیدا کرتے ہیں اور جنسی جذبات محض جنسی علاقوں تک محدود رہ کر بھانت بھانت کی ثانوی چیزوں کی طرف بھی اپنا دامن پھیلاتے ہیں۔ کوئی رنگ کا دیوانہ بنتا ہے کوئی آواز کا، کوئی خوشبو کا، اور رنگ اور آواز اب محض جنسی جذبے کی تسکین کا فریضہ انجام نہیں دیتے بلکہ اپنی ذاتی صفات پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کی ایک ترتیب ہوتی ہے۔ ایک آہنگ ہوتا ہے، ایک فارم ہوتا ہے۔ یہ آہنگ یہ فارم محض اس وجہ سے خوبصورت نہیں ہوتا کہ وہ مثلاً اولین جنسی فریضہ یعنی تولید نسل کا کام کرتا ہے۔ بلکہ اس کی طاقت کا راز اس میں پنہاں ہوتا ہے کہ وہ ہمارے عمیق جنسی جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ رنگ یا آواز کے احساسات کے ساتھ جنسی خیالات وابستہ ہوتے ہیں۔ جنسی خیالات تو بلا خیز جنسی جذبات مثلاً عشق اور محبت میں بھی عموماً غیر موجود ہوتے ہیں۔

لطیف رومانی آرزومندی اور سربلند جنسی خواہش کی علامات جنگل اور جوگیا کے دو بوسے ہیں۔ افسانہ میں صرف دو بار چومنے کا ذکر ہے۔ پہلی بار آرٹ گیلری کی سنسان فضا میں جنگل جوگیا کو چوم لیتا ہے۔ لیکن یہ اچانک اتنا اچانک بھی نہیں۔ جوگیا کے لیے اچانک ہے لیکن جنگل کے لیے سوچا سمجھا ہے جس کی تیاری وہ جوگیا کو ایک دلچسپ لطیفہ سنا کر کر رہا تھا۔ یہ لطیفہ ایک ایسے ڈرپوک پریمی کا تھا جو اپنی محبوبہ کو چوم نہیں سکتا تھا۔ اس لطیفہ پر جوگیا بہت ہنستی ہے اور اس کا منہ

چوم لیتا ہے۔ یہ بوسہ اولین ہے اور اگنی کیفیت کی ترجمان ایک طرف تو پس منظر میں آرٹ گیلری کی وہ تصویر ہے جس کا نام "اگنی" تھا۔ "جو ہو میں ایک تیج" اور جس میں اوپر کے حصے پر برش سے گہرے سرخ رنگ کو موٹے موٹے اور بھدے طریقے سے تھوپا گیا تھا۔" اس نے ہماری روحوں تک میں التہاب پیدا کر دیا۔" اور دوسری طرف جنگل کے ذہن کا یہ تیج تھا۔

> "محبت کے اس بے برگ و گیاہ صحرا میں ایکا ایکی زمین کا کوئی
> ٹکڑا چلا آیا تھا جسے بارش کے چھینٹوں نے ہرا بھرا کر دیا تھا"

گویا آگ اور پانی، خشکی اور تری، التہاب اور خنکی کے سرخ اور ہرے رنگ میں ڈوبا ہوا یہ اولین بوسہ ہے جو چوما چاٹی اور جنس زدہ چھینا جھپٹی سے مختلف کیفیت کا حامل ہے۔ اس نے لبوں کو تجربہ کار اور زبان کو ترغیب پسند نہیں بنایا تو اسے نو خیز جوانوں کی خروش بچکانی شرارت کی بے جان رومانی سطح پر گرنے بھی نہیں دیا۔

جوگیا کا ردعمل بیدی یوں بیان کرتے ہیں

"اب جوگیا بناوٹی غصے سے مجھے ہلکے ہلکے تھپڑ لگا رہی تھی۔ اور اپنے ہونٹ پونچھ رہی تھی۔ وہ ہنس نہ سکتی تھی۔ کیونکہ وہ ناراض تھی اور خوش بھی —— اور پھر —— "جوگیا ایک عظیم تشنگی کے احساس سے معمور دروازے کے پاس پہنچ چکی تھی۔ جہاں سے اس نے ایک بار مڑ کر میری طرف دیکھا۔ منہ دکھایا۔ مسکرائی اور بھاگ گئی۔"

دوسرا بوسہ آخر میں جوگیا جنگل کے لبوں پر ثبت کرتی ہے۔ یہ الوداعی بوسہ ہے۔ کیونکہ جوگیا کی ماں اسے لے کر بڑودے جا رہی ہے۔ جہاں کسی اور کے ساتھ اس کی شادی طے پائی ہے۔ یہ بوسہ جنگل کے لئے اچانک ہے اور جوگیا کے لیے اضطراری۔

> "اس وقت آرٹس اسکول کے بچے، لڑکے لڑکیاں، پرنسپل صابری
> اور کچھ دوسرے لوگ آ جا رہے تھے جبکہ جوگیا نے اچک کر اتنے زور سے
> میرا منہ چوم لیا کہ میں بوکھلا اور لڑکھڑا کر رہ گیا —— وہ اٹھارہ انیس برس کی
> لڑکی کی بجائے پینتیس چالیس برس کی ایک بھرپور عورت بن گئی تھی۔ اس
> کا بوسہ کتنا قدس تھا۔ کتنی مقدس وحشت شہوت تھی اس میں"

ظاہر ہے اس کے بعد کی منزل یا تو وصال ہے یا فراق۔ ایسا نہیں کہ رومان کی تجلی

خواہش کی خاردار جھاڑیوں میں الجھ کر زخمی ہونے والی ہے۔ بلکہ یوں ہے کہ بنیادی جبلتیں اپنا حق مانگتی ہیں۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ ان کی تسکین میں ثانوی جنسی احساسات جو جمالیاتی حس کی تشکیل کرتے ہیں معدوم یا مجروح ہوتے ہیں۔ بیدی کا افسانہ ''وہ بڈھا'' اس بات کی دلیل ہے کہ جنسی جذبہ جو زندگی کو حسن کا احساس اور رومان کا ولولہ عطا کرتا ہے کبھی نہیں مرتا کیونکہ اس کی موت زندگی کی موت ہے۔ وہ چاہت اور محبت، شفقت اور شوق، احساس کی لطافت اور جذبے کی طہارت کی صورت اسی طرح ظاہر ہوتا رہتا ہے جس طرح پرجوش جذبات میں۔

لیکن بدن جاگ اٹھیں تو افسانے کو وصال پر ختم ہونا چاہیے کہ یہ اس کا فطری انجام ہے۔ لیکن پھر تو افسانہ گویا لڑکا لڑکی سے ملتا ہے کی فرسودہ رومانی کہانی سے زیادہ کیا بنتا۔ ایسا نہیں کہ بیدی ازدواجی تعلقات میں رومان یا حسن کی جلوہ آفرینی نہیں دیکھتے۔ ''گرم کوٹ'' اور ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' ازدواجی زندگی میں جنسی جذبے کی تخلیق کردہ جمالیات کی کہانیاں ہیں۔ لیکن جوگیا میں اس کی گنجائش نہیں تھی۔ جوگیا میں وہ احساس جمال کی بیداری کا منظر بتانا چاہتے تھے اور اسے بتا کر افسانہ کو جگل اور جوگیا کے فراق پر ختم کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ مرد اور عورت ایک دوسرے کے جنسی معروض ہیں اور محبت اپنے معروض کی طرف سفر ہے اور ہر سفر کی طرح اس کی ایک منزل ہے کہ بے منزل سفر محض ہرزہ گردی ہے۔ لیکن احساس جمال مسلسل سفر ہے۔ بے منزل اور اس کا کوئی متعین معروض نہیں، وہ صرف کائنات کو دیکھنے، اشیاء کی طرف جذبہ شوق کو مہیج کرنے، احساس کی دھار کو تیز تر کرنے، گویا ایک ذہنی رویے کا نام ہے۔ جگل نے گویا مشاہدے کو حسابی اور کتابی بنانے کی بجائے جمالیاتی بنایا۔ چیزوں کی ماہیت کے ادراک کا وجدانی سلیقہ حاصل کیا اور استدلالی عقل پر مکمل بھروسہ کرنے کی بجائے تخیل کو رہنمائے زندگی بنایا۔ گویا جگل میں فنکار نے جنم لیا۔ یہ ایک نیا وجود تھا جو جوگیا کے جسم کا خواہش مند نہیں تھا۔ گو جوگیا اس وجود کی خالق بھی تھی اور اس کا جزو لاینفک بھی۔ اسی لیے جگل سوچتا ہے کہ جوگیا کسی کی بھی ہو جائے کسی کے بھی ساتھ سوئے وہ ہمیشہ میری رہے گی۔ کیونکہ بوسہ اولین کے لمس نے جگل کو احساس دلایا تھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے اس کی ہوگئی ہے کیونکہ اس ایک لمحہ میں اسے اس بات کا بھی احساس ہوا جو شاید کسی کو نہیں ہوتا اور کسی کو نہیں ہو سکتا کہ:

''دنیا کی چیزیں اس روز اجلی اجلی دکھائی دے رہی تھیں۔

> لوگوں نے ایسے ہی رنگوں کے نام اودا، سفید، کالا اور نیلا وغیرہ رکھے ہوئے ہیں۔ کسی کو خیال بھی نہیں آیا۔ ایک رنگ ایسا بھی ہے جو ان کی تمیز تفریق میں نہیں آتا اور جسے اجلا کہتے ہیں اور جس میں دھنک کے ساتوں رنگ چھپے ہوتے ہیں۔ میرا کالا شعور کے احساس سے زندہ ہوا تھا۔

یہ شعور ایک انوکھے تجربہ کا تھا جو جوگیا کو عطا کیا ہوا تھا اور جس میں دنیا بدلی ہوئی نظر آتی تھی۔ اس دنیا کے تمام رنگوں میں جوگیا کا رنگ تھا۔ اب اس کے ہونے نہ ہونے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ ذہن کے جو دریچے وا ہوئے ہیں اور احساسات کے جو دیے روشن ہوئے ہیں ان کے ہوتے ہوئے شاید جوگیا کے مادی وجود کی بھی جنگل کو ضرورت نہ پڑے۔ احساسِ جمال اس طرح ان حواس اور ان وسیلوں سے بھی بلند ہو جاتا ہے جو اس کی تشکیل کرتے ہیں۔ حسن تجرید بن جاتا ہے۔ مادی وجود نہیں بلکہ خیال ہی اصل حسن ہے۔ حسن کے تصور کو بہرصورت افلاطونی عینیت کے اثرات سے بھی گذرنا ہی پڑتا ہے۔ بیدی کسی ایک تصور کو اپنے ذہن پر مکمل طور پر حاوی ہونے نہیں دیتے۔ ان کی امتیازی صفت قطبین کے بیچ تناؤ کو برقرار رکھنا ہے۔ اسی لیے افسانہ میں مادہ اور خیال، تنزیل و تجرید، جسم اور روح کی ثنویت کبھی کبھی وحدت میں بدلتی ہے۔ کبھی الگ الگ تضادات کی صورت قائم رہتی ہے، لیکن موجود ہمیشہ ہوتی ہے۔ افسانہ رومانی محبت کو بنیاد بناتا ہے۔ لیکن اس پر جو عمارت تعمیر ہوتی ہے اس کے مینار اہم فلسفیانہ تصورات کی دھند میں آنکھ مچولی کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے رومانی محبت کا انجام چاہے وہ وصل ہو یا فراق افسانے میں مرکزی تاثر کا مقام حاصل نہیں کرتا۔ جوگیا سے جنگل کی محبت جذباتی شوریدگی کا کوئی ایسا منظر پیش نہیں کرتی کہ فراق جوشِ جنوں کا پیش خیمہ ثابت ہو۔ غم ہے لیکن غم برداشت کی حدود میں ہے۔ جدائی کے وقت دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر مسکرا دیتے ہیں۔ زندگی کا ایک زریں دور ختم ہوا لیکن جدائی بپتا کا محل نہیں کیونکہ جوگیا کی سنگت میں روح کو جو بالیدگی ملی ہے۔ ذہن کو جو اجلا پن ملا ہے، وہ پائدار ہے۔ جنگل کا سرمایہ حیات ہے۔ اور اگر غم کے بادل آئیں گے بھی تو روشنی سے ان کے کنارے تابناک ہوں گے اور آنسوؤں کے قطرے دھنک کے چمکدار رنگوں میں بدل جائیں گے —— زندگی کے بنیادی سرچشموں میں تلاطم خیزی کا جوگیا سبب تھی۔ اور جنگل اب زندگی اور کائنات کو حسنِ تخیل اور ایروز کی سطح پر دیکھنے کا اہل بنا ہے۔ اور یہ بصیرت بدن کی اہمیت کا انکار کیے بغیر اسے

بدن کی سطح سے بلند اٹھاتی ہے۔ اسی لیے جنگل سوچتا ہے کہ ایسے لمحے جن کے لیے وہ شکر گذار ہے شوہر کے نصیب میں کہاں کہ شوہر جسم کو بھوگتا رہے گا۔ لیکن روح کی اڑان کے تجربے سے وہ ہمیشہ محروم رہے گا جیسا کہ بیدی کے افسانے ''دیوالہ'' کے حسابی آڑھتیے رہتے ہیں۔ اور اس اڑان کے تجربے سے جو آدمی سرشار ہوا ہے وہ یہ بھی جانتا ہے کہ کیف و ابتہاج، حسن اور کائناتی یگانگت کے پُراسرار تجربات لمحاتی ہوتے ہیں اور وہ لمحہ جس میں وہ نمودار ہوتے ہیں وقت کا ایک خاص لمحہ ہوتا ہے اور صرف اسی کا ہوتا ہے۔ اور صرف ایک خاص وقت کے لیے اسی کا ہوتا ہے۔ اس لمحہ کا اعادہ اور تکرار ممکن نہیں اور کوشش اور کاوش سے اس کا پیدا کرنا اختیار میں نہیں۔ اور اسی لیے تجربۂ حسن گریز پا ہے، سیماب صفت ہے اور اسی لمحہ کا عطیہ ہے جس میں روح کا آہنگ کائنات کے آہنگ سے تال ملاتا ہے۔ شاہد و مشہود ایک ہوتے ہیں۔ اور مشاہدہ حساب میں نہیں رہتا۔ اس لمحہ کا تواتر، اس کی تکرار، اس کا اعادہ ممکن نہیں۔ گو مختلف لمحات میں اسی نوع کے دوسرے جمالیاتی تجربات سے گزرنا ممکن ہے۔ اسی لیے بیدی افسانہ فراق پر ختم کرتے ہیں تاکہ تجربۂ حسن کی گریز پائی آشکار ہو سکے۔ یہ بتایا جا سکے کہ تجربۂ حسن پر تسلط نہیں جمایا جا سکتا۔ اسے سینت سینت کر نہیں رکھا جا سکتا۔ اسے ملکیت میں نہیں بدلا جا سکتا۔ ایسا کرنا آرٹ کو اینٹک Antique میں بدلنا ہے۔ فن پارہ کو میوزیم پیس بنانا ہے۔ ملکیت کو اس آسیب میں بدلنا ہے جس کی دھن کبھی کبھی آدمی کو صبح شام haunt کرتی رہتی ہے اور وہ اسے ذہن سے جھٹکنا چاہتا ہے اور جھٹک نہیں سکتا۔ مختصر یہ کہ حسن کو حرص کی جورو بنانا ہے۔ جوگیا کو فراق پر ہی ختم ہونا چاہیے تھا کہ ہم جانتے ہیں کہ وصال یار، تجربۂ حسن محض آرزو کی بات نہیں اور فراق میں کچھ اور نہیں تو کم از کم تشنگیِ شوق کا سامان ہوتا ہے۔ اور جمالیات کی دنیا میں اہم بات یہی ہے کہ تشنگی کسی طرح کم نہ ہونے پائے اور روح ہمیشہ جلوۂ حسن کے لیے پیاسی رہے کہ صرف اسی صورت میں ایک رنگین جھلک، آواز کی کھنک، ہاتھوں کا لمس وہ قطرۂ شبنم بنتا ہے جو پورے وجود کے دہکتے صحرا کو سیراب کر دیتا ہے۔

یہی سبب ہے کہ افسانہ میں بیدی کا تخیل زمین سے آسمان ''جسم سے روح'' ارضیت سے تقدس اور حقیقت سے استعارے کی طرف پرواز کرتا ہے۔ حقیقت کی سطح پر جوگیا کے جسم کا بیان جنگل اس طرح کرتا ہے کہ نہ صرف جوگیا کے بدن کے دل آویز خطوط نظر کو گل بداماں کرتے ہیں بلکہ وہ یہ بھی دیکھ لیتا ہے کہ غریب بیوہ کی لڑکی دال رنگنے کے علاوہ ہفتہ میں ایک بار شری کھنڈ

بھی کھاتی ہے جس کے سبب وہ اتنی گول مٹول ہوتی ہے۔ بہرحال ان لڑکیوں کو چھوٹ مت کیجیے۔ جو بھی کھاتی ہیں سب الم غلم ان کے بدن کو لگتا ہے اور بعض وقت تو نازک عضووں کو لگتا ہے جنہیں میں تو صحیح سے کہتا ہوں ''

جنسیت اور خوش طبعی کی سیر کرتے ہوئے اس جزو رس اور حقیقت پسند بیان کے ذریعہ تخیل حقیقت کی سطح سے بلند ہو کر استعارے کی اس کہکشاں کو چھونے لگتا ہے جس کی روشنی میں ارضیت مقدس بنی ہے اور مٹی کی مورت یعنی حقیقت آرٹ کا حسن پاتی ہے۔

''جوگیا کا چہرہ سومنات مندر کے پیش رخ کی طرح چوڑا تھا، جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکتے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں۔ مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹکے ہوئے تھے۔''

لیکن بالوں پر نظر پڑتے ہی افسانہ نگار کا تخیل بت بنانے اور نگینے جڑنے کا کام چھوڑ کر بالوں کے حسیاتی بیان کے مزے لوٹتا زمین کے سینہ پر حرکت کرنے لگتا ہے۔

''سر کے بال کمر سے نیچے تک پہنچا کرتے تھے، جنہیں وہ کبھی ڈھیلا ڈھیلا اور بھیگا بھیگا رکھتی اور کبھی اس قدر خشک بنا دیتی کہ ان کی لٹیں باقی بالوں سے خواہ مخواہ الگ ہو کر چہرے اور گردن پر مچلتی رہتیں۔''

> لیکن چہرے پر نظر پڑتے ہی تخیل آسمان کی اور اڑتا ہے اور
> استعارے کا جھولا جھولتا ہے
>
> ''اس کا چہرہ کیا تھا پورا تارا منڈل تھا جس میں چاند خیالوں
> اور جذبوں کے ساتھ گھٹتا اور بڑھتا رہتا ہے۔''

صرف شاعری میں یہ طاقت ہے کہ حقیقت کو استعارے میں اس طرح گم کر دے کہ حقیقت کا استعاراتی روپ ہی اس کا اصلی سچا اور معنی خیز روپ ہے۔ یہی چیز بیدی کے طریقہ کار کو شاعرانہ طریقہ کار سے بہت قریب کرتی ہے۔

ان استعاروں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ بیدی جوگیا کے حسن کو تقدیس تکریم اور رفعت عطا کرنے کے باوجود اسے مندر اور مورت، زمرد اور یاقوت کی سنگینی اور قندیل اور تارا منڈل کی محسوس صفات عطا کرتے ہیں۔ جس سے جوگیا چھلاوا اور سیمیا اور حسن کا غیر ارضی روپ

نہیں بنتی۔ بلکہ اسی مادّی دنیا کی مخلوق رہتی ہے۔ لیکن جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ افسانہ میں ایسی بھی مادہ پرستی اور جسم پرستی نہیں کہ جسم سے ماورا کسی طاقت کو نہ دیکھا جائے۔ بیدی اس طاقت کو روح سمجھتے ہیں اور روح کا اثبات کرنے کے بعد اسے قوّتِ حیات اور قوّتِ حیات کو جنس کی عظیم اور پراسرار تخلیقی قوت میں بدل دیتے ہیں۔

روح کے اثبات کا اشارہ تو افسانہ کے عنوان ہی میں پنہاں ہے کہ جوگیا لباس ترکِ سنسار اور مایا کے تیاگ کی علامت ہے۔ جب جوگیا کی شادی کسی اور جگہ طے پاتی ہے تو جُگل پر ایک عجیب بیراگی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ اور جُگل کا حسّاس بلکہ عام معنی میں مریضانہ حد تک پہنچا ہوا ہیولیٰ تراش فنکارانہ ذہن جس کے مشاہدے میں حقیقت جیسا جذبہ ہوتا ہے ویسی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ چاروں طرف بیراگ کے پھیلے ہوئے رنگ کو دیکھتا ہے۔

> ''میں اسکول جا رہا تھا۔ راستے میں سب عورتوں نے جوگیا کپڑے پہن رکھے تھے۔ انھیں کس نے بتایا تھا؟ وہ اداس تھیں جیسے زندگی کی ماہیت جان لینے پر انھیں بھی بیراگ ہو گیا تھا۔ ان کے ہاتھوں میں کھڑتال تھی اور منہ پر بھجن تھے۔ جو کسی کو دکھائی دے رہے تھے۔ نہ سنائی دے رہے تھے۔ وہ بھکشونی ایک دروازے سے دوسرے دروازے پر جا رہی تھیں اور انھیں کھٹکھٹا رہی تھیں لیکن اس بھرے شہر بمبئی میں کوئی انھیں بھکشا دینے کے لیے باہر نہ آ رہا تھا۔

جُگل کے دوست ہیمنت اور سُکیشی اسے بتاتے ہیں یہ اس کی نظروں کا فریب ہے۔ ''اس عورت نے تو ایک اودی ساڑی پہن رکھی ہے اور وہ کمنڈل جو تجھے دکھائی دیتا ہے ایک خوبصورت پرس ہے۔'' ہیمنت اور سُکیشی ہنستے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ ''وہ مجھے ایسے ہی بے یار و مددگار اس صحرا کے کنارے چھوڑ گئے تھے جیسے لوگ کسی پاگل آدمی کو چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ بھی ان کی عنایت تھی۔ انہوں نے مجھے پتھر نہیں مارے تھے اور نہ ہی مجھے اولیا کہا تھا۔''

یہ اشارے صاف بتاتے ہیں کہ جُگل کا پورا وجود سمٹ کر اس نقطہ پر آ گیا تھا جو صوفیوں، درویشوں گیانیوں اور فنکاروں کے لیے سرّیت کے تجربے، روحانی انکشاف اور عالم تمثال کی نقاب کشائی کا لمحہ ہے۔ یہاں حقیقت کی قلب ماہیت ہوتی ہے اور تیسری آنکھ وہ دیکھتی ہے جو

دو آنکھوں سے اوجھل ہوتا ہے۔ انہیں لمحات میں بام و در خاموشی سے چور نظر آتے ہیں اور درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز سوئی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ شہر سرگوشیاں کرتا ہے اور شام کے وقت دھواں دھواں دن جلی سگرٹ کی مانند سلگتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب آنکھ ظواہر کے پردوں کو چیر کر باطنی حقیقت کو دیکھتی ہے اور روحِ کائنات انگڑائی لیتی ہے۔ اور حسن اپنے مرکز کی طرف بگٹٹ پرواز ہوتا ہے اور تخیل عبادت میں گم راہبہ کی مانند سانس روکے حسن کی جلوہ ریزیوں کے نظارے میں ڈوب جاتا ہے۔

اور پھر جوگیا دکھائی دیتی ہے۔ جوگیا ساڑی پہنے جو پھر گویا بیراگ کی، جسم کے تیاگ کی علامت تھی اور اس خیال کا نقطۂ عروج کہ جوگیا کا حسن اس کے جسم سے بڑھ کر اس سے ماورا کسی اور طاقت کا عطیہ تھا اور جوگیا جنگل سے مل کر اسے الوداعی بوسہ دیتی ہے۔ جسم یہاں روح کے اظہار کا ذریعہ ہی نہیں بنتا بلکہ روح کی نوعیت کا تعین بھی کرتا ہے کہ یہ روح قوتِ حیات اور فطرت کی تخلیقی قوت سے علیحدہ کوئی چیز نہیں۔

"اس کا بوسہ کتنا پُر تعیش تھا کتنی مقدس وحشت شہوت تھی اس میں؟"

یہ مقدس وحشت اور شہوت جوگیا کے یہاں جسم کا نہیں بلکہ اس اندرونی تمازت کا کارنامہ ہے جس سے جسم اپنی کشش اور اپنا مخصوص حسن پاتا ہے۔ یہ اندرونی تمازت یہ قوتِ حیات نہ ہو تو جسم اپنے متناسب اعضا اور دلکش خد و خال کے باوجود اس حسن کی کیفیت سے محروم رہتا ہے جو قوتِ حیات کی بخشی ہوئی چمک کا عطیہ ہے۔ اسی لیے بیدی تضادات کا ایک اور سلسلہ افسانہ میں پیش کرتے ہیں۔ یہ دو بدنوں کا ہی نہیں بلکہ دو روحوں کا بھی فرق ہے ایک طرف جوگیا کا بدن ہے، اس کا حسن ہے جو شاید اتنا حسین نہیں جتنا کہ سکیشی کا۔ جوگیا کے لیے تو جنگل کہتا ہے:"

> "گربڑ تھی تو بس رنگ کی کیونکہ جوگیا کا رنگ ضرورت سے
> زیادہ گورا تھا جسے دیکھتے ہی زکام کا احساس ہونے لگتا، اگر باقی کی چیزیں
> اتنی متناسب نہ ہوتیں تو بس چھٹی ہوگئی ہوتی۔"

یہاں بھی بیدی حسن کو معروض ہی نہیں بلکہ موضوعی، چیز کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ گویا معروضی مناسبت کی اپنی ایک قدر ہے تو شخصی جذبہ کی بھی اہمیت ہے۔ وہ کسی ایک کے حق میں فیصلہ نہیں کرتے کہ ایسا فیصلہ فن نہیں فلسفہ کرتا ہے۔ جوگیا کے برعکس سکیشی حسین ہے لیکن اندرونی

تمازت کی بخشی ہوئی جنسی کشش نہیں رکھتی اسی لیے اس کی شخصیت میں اس کا بدن سب سے نمایاں ہے۔ اور اس کا حاصل بدن کی ایسی نمائش ہے کہ وہ کپڑوں میں بھی برہنہ نظر آتی ہے۔ لارنس کے کہنے کے مطابق جنسی کشش تناسب اعضا کا نام نہیں بلکہ جنس کی اندرونی تمازت کی دین ہے اور یہ نہ ہو تو خوبصورت جسم بھی مٹی کا تودہ ہے اسی لیے افسانہ میں سُکیشی جب بھی نظر آتی ہے۔ وہ روز بروز بچ کا ماڈل ہوتی نظر آتی ہے۔

> ''اگر سُکیشی وہاں نہ آجاتی جو سفید نائلون کی ساڑی پہنے ہوئی تھی اور اس میں تقریباً ننگی نظر آ رہی تھی ——— وہ روز بروز بچ کا ماڈل ہوتی جا رہی تھی۔ ——''

> ''ساتھ سُکیشی بھی تھی جس نے جینس پہن رکھی تھی اور اس کے کولھے اس کی رانیں تک دکھائی دے رہی تھیں۔ وہ پورے طور پر ماڈل بن چکی تھی۔''

بدن کا یہ تجربہ جوگیا کے وجود کی مانند حسن آفرین نہیں کیونکہ بدن یہاں نظروں کو بدن سے ماورا جانے نہیں دیتا۔ وہ نظر کو جذب کرتا ہے۔ لیکن اسے گل بداماں نہیں کرتا۔ بدن دعوت تماشا دیتا ہے لیکن ایک بے حرکت ماڈل کی طرح کہ جس کے خطوط کی تصویر کشی سرد ہاتھوں سے کی جاسکے۔ لیکن جُگل تو پہلے ہی کہہ چکا ہے 'عورت کے جسم میں پتلے پتلے پیلے پیلے خطوط کی بہ نسبت مجھے گہرے گہرے اور بھرپور خط اچھے لگتے ہیں۔ ماڈل میں مٹی تودے اور سرد پلاسٹر کا اشارہ بھی پنہاں ہے۔ ایک خوبصورت لیکن مصنوعی شعر کی مانند سُکیشی میں اسی چیز کی کمی ہے جسے ماورائے سخن کی طرح ماورائے بدن گردانا جاسکتا ہے۔ جوگیا جُگل کے ذہن میں رنگوں کا طوفان بپا کرتی ہے۔ شہر کی تمام عورتیں اسی رنگ کے کپڑے پہنے نظر آتی ہیں جسے جوگیا نے منتخب کیا ہے۔ اور کوئی پر اسرار طاقت ہوتی ہے جو عورت کو رنگ کے انتخاب کے آداب سکھاتی ہے۔ موسم کا کرشمہ یا عورت کے لہو میں چاند سورج کے اثرات۔ ساڑی بدن کا تو بدن فطرت کا جزو بنتا ہے۔ سُکیشی کا جسم گویا فطرت کا جزو نہیں اس کی اپنی ملکیت ہے۔ اور جسم کی یہ خود آگہی اس کی نمود کو نمائش میں بدلتی ہے جوگیا آرٹ ہے تو سُکیشی محض ماڈل، جوگیا تجربۂ حسن ہے تو سُکیشی محض حسن کا تجارتی نمونہ اور سُکیشی ہیمنت ہی کو راس آسکتی ہے۔ جُگل کو نہیں اور ہیمنت کے کردار میں بیدی جُگل کے کردار کی

ضد پیش کرتے ہیں۔ جس طرح جوگیا مریضانہ رومانیت اور مریضانہ جنسی پرستی کا افسانہ نہیں۔ اسی طرح یہ مریضانہ جمال پرستی کی بھی کہانی نہیں۔ یہاں احساسِ جمال ہے۔ لیکن جمال پرستی نہیں۔ یہ جمالیات کے نشہ میں سرشار حسن کو زندگی کا نعم البدل سمجھنے والوں اور آرٹ کے حصاروں میں جینے والوں کی کہانی نہیں۔ احساسِ حسن یہاں نشاط جوئی نہیں اور اسی لیے وجہ فرار اور جائے پناہ نہیں۔ یہاں احساسِ جمال جنسی جذبہ اور قوت حیات کا پیدا کردہ ہے اور احساسِ جمال کی بیداری زندگی کو زیادہ حساس اور تخیلی اور وجدانی طریقے پر دیکھنے کے آداب سکھاتی ہے۔ آدمی حسابی اور کتابی بننے کے بجائے وسیع ہمدردیوں اور جذباتی لطافتوں اور احساس کی نزاکتوں کا حامل بنتا ہے۔ زندگی کی طرف اس کا رویہ تعمیری کم اور تخلیقی زیادہ ہوتا ہے۔ وہ اپنی فطرت کے روحانی اور ______ اور پُراسرار عناصر کا شعور رکھتا ہے اس کی شخصیت تہہ دار اور پہلو دار بنتی ہے اور وہ سطحی اور یک سمتی اور بے حس عملی آدمی سے مختلف ہو جاتا ہے۔ جمالیات عیش کوشی اور بیزار مردم نہیں ہے۔ یہ ذہن کی وہ کیفیت نہیں ہے، جو زندگی کے المیہ احساس سے محروم ہو۔ یہ وہ بچپنہ معصومیت نہیں ہے جو تجربے کی آنچ میں پک کر نہ نکلی ہو۔ یہ احساس کی وہ تیز دھار ہے جو غم و نشاط کے گہرے پانیوں میں ڈوب کر صیقل ہوتی ہے۔ اسی لیے بیدی نے جنگل کو بیک وقت معصوم اور سیانا، ہوشیار اور سنکی، آرٹسٹ اور اولیا، کچھ کچھ پاگل اور کچھ کچھ فرزانہ بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کی ضد ہیمنت ہے۔ سدا بہار لیکن سطحی، عقل مند لیکن غیر تخیلی، حسابی لیکن بے حس، عملی لیکن عمل کے سرچشموں سے لاعلم جنگل کہتا ہے۔

> ''ہیمنت یوں تو خزاں کو کہتے ہیں لیکن حقیقت میں وہ وسنت تھا، بہار جو اس پر ہمیشہ چھائی رہتی تھی۔ دنیا بھر میں کہیں کسی جگہ بھی ایک ہی موسم نہیں رہتا اور نہ ایک رنگ رہتا ہے۔ لیکن اس کے چہرے پر ہمیشہ ایک ہی سی ہنسی اور تضحیک رہتی تھی جس کے کارن ہم اسے کہا کرتے تھے۔ سالے! چاہے کتنا زور لگائے تو کبھی آرٹسٹ نہیں بن سکتا۔ کیا تجھ پر کبھی گریبان پھاڑ کر باہر بھاگ جانے کی نوبت آئی ہے — بے بسی میں کبھی ہاتھ تو نے ہوا میں پھیلائے ہیں اور اپنے بال نوچے ہیں۔ کیا تیرے بدن پر ایکا ایکی لاکھوں کیڑے رینگتے ہیں۔ رات کے وقت اندھیرے میں

> چمگادڑ تجھ پر جھپٹتے ہیں اور اپنا منہ تیری شہ رگ سے لگا کر تیرا خون چوسا ہے۔ کیا تو اس وقت بچوں کی طرح رویا ہے جب تیری تصویر انعامی مقابلہ میں اول آئی۔ کیا تجھے ایسا محسوس ہوا ہے کہ ماں باپ ہوتے ہوئے بھی تو یتیم ہے اور دوست ایک ایک کر کے تجھے اندھے کنویں میں دھکیل کر چل دیے ہیں۔ کیا تو نے جانا ہے جس منصور کو سولی پر چڑھایا گیا تھا وہ تو تھا؟ تیرے چہرے پر سیاہیاں چھٹی ہیں اور تیرے خدوخال اتنے سخت گھناونے اور طاقتور ہوتے ہیں جتنے میکسیکو کے میورلز کیا تجھے ہم لیوتر ی چیز ایک لنگ اور چیز پری کا تھ یونی معلوم ہوتی ہے۔ جس سے متوحش ہوکر ”

ظاہر ہے یہ سب مریضانہ باتیں ہیں اور ہیمنت صحت مند ہے سدا بہار، لیکن جوگی اور جنگل گہرا ہے۔ سُکیشی کے بدن کی مانند ہیمنت بھی اندر کی آنچ سے محروم ہے اور باہر ہی باہر کھیتا اور پھیلتا ہے اور جتنا نظر آتا ہے اتنا ہی ہوتا ہے۔ جنگل اور جوگیا جتنے نظر آتے ہیں اس سے بہت زیادہ گہرے، پیچیدہ اور پراسرار ہیں۔ اسی لیے وہ ایک دوسرے کے لیے حیران کن نشاط آفریں اور خوبصورت تجربہ ہیں۔ سُکیشی اور ہیمنت کی طرح یہاں ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چل دینے والا معاملہ نہیں۔ وہاں تو ایک دوسرے کو دیکھتے ہی اندر ہی اندر دیواریں گرنے لگتی ہیں رنگ اچھلنے لگتے ہیں اور دنیا بدل جاتی ہے۔

افسانہ کے عنوان کی معنویت یہی ہے کہ افسانہ میں حسن کی طرف رویہ بھوگی کا نہیں جوگی کا ہے۔ اس سلسلہ میں (RANSOM) کے یہ بیانات دیکھئے۔

“مذہب تجربات کا ایک ایسا نظام ہے جس کے ذریعہ ہم فطرت کی طرف جس کے سایہ میں ہم رہنے پر مجبور ہیں۔ خوف، احترام، نشاط اور محبت کے ملے جلے جذباتی رویوں کا اظہار کرتے ہیں۔ سائنس تجربات کا ایک ایسا نظام ہے جس میں ہم فطرت کو فتح کرتے اسے چیرتے اور تباہ کرتے ہیں۔ ہم ہر قیمت پر فطرت سے ہمارے مقاصد حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں چاہے اس کے لئے فطرت کو مسخ کیوں نہ کرنا پڑے۔

“وہ مسرت جو چیزوں کو بھوگ کر حاصل کی جاتی ہے خود غرضانہ جارحانہ اور خود شئے کو

تباہ کرنے والی ہے۔ اس کے برعکس وہ مسرت جو چیزوں سے لطف اندوز ہو کر حاصل کی جاتی ہے، بے غرض توسیعی اور شے کا احترام اور تحفظ کرنے والی ہے۔"

"بھوگ کے خطرات کسی جگہ اتنے واضح نہیں جتنے کہ جنس میں۔ ایک طریقہ تو محبت کا ہے اپنے رومانی معنی میں جس کی مذہب تائید کرتا ہے اور شاعری گن گاتی ہے۔ دوسرا ہوس کا ہے جو خالص اور محض جنسی عمل ہے اپنی تجریدی شکل میں۔ محبت جنس کی جمالیات اور ہوس جنس کی سائنس ہے۔"

"جمالیاتی رویہ کا امتیازی وصف لاتمنائیت ہے۔ یہ دنیا کو دیکھنے کا سب سے معصوم رویہ ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم نہ دنیا کی خواہش کریں نہ اس پر قابو رکھنے کے فریب میں گرفتار ہوں۔ اس رویہ میں ہماری مسرت کا سرچشمہ گرد و پیش کے ماحول سے یک آہنگی کے احساس میں رہا ہے"۔

اور ہمارے لیے جوگیا اور جنگل نہیں بلکہ بیدی کا افسانہ تجربۂ حسن ہے۔ وہ جتنا سطح پر نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ گہرا پیچیدہ اور معنی خیز ہے۔ سیدھی سادی رومانی کہانی میں کیسا گنجینۂ معنی پنہاں ہے۔ اور افسانہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ معنی کی تلاش گہرے پانیوں میں کرنے کی ضرورت نہیں کہ معنی یہاں رنگ ہی کی طرح فضا میں اچھلتے ہیں۔ یہ سادگی اور پرکاری آرٹ کی معراج ہے۔

⁂

○ ببّل

ببّل کا مقابلہ اگر کسی افسانے سے کیا جا سکتا ہے تو جھولا نہیں جوگیا ہے۔ ببّل میں جنسی جذبہ جسم کی پکار سے بلند نہیں ہو پاتا۔ یہاں زمین سے آسمان کی طرف جسم سے روح کی طرف جنس سے رومان کی طرف اڑان کا تجربہ نہیں، اسی لیے افسانہ میں نازک اور لطیف جذبات کا عمل نہیں صرف اعصابی تناؤ اور تشنج ہے۔ جسم کی گراں باری تھکن اور جھلاہٹ ہے۔ کوملتا نہیں کھردرا پن ہے۔ ضد، بے صبری اور خشم ناکی ہے۔ عورت سے نازیبا سلوک ہے۔ اس میں بدن کی پکار کا نغمہ اور جنسی جذبہ کی پراسرار سرکشی اور تشنگی کا حسن بھی نہیں۔ جنس صرف ایک جسم سے چمٹنے کی طفلانہ ضد اور خوش وقتی کی خواہش ہے۔ عورت کے جذبات کا احترام تو کجا، بدن کا احترام تک نہیں۔ وہ اس کیف و سرور کا بھی اہل نہیں رہا جو بدن کے نشے سے پیدا ہوتا ہے۔ درباری تو صرف سیتا کے بدن سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔ لذت کی خواہش حسن، رومان، رفاقت اور لمس کو اپنا جادو جگانے ہی نہیں دیتی۔ اور یہ خواہش جتنی تیز ہوتی جاتی ہے درباری کو اپنی کمینگی اور گندگی کا احساس کراتی ہے۔ افسانے میں جنسی خواہش اپنی بے صبر تکمیل چاہتی ہے۔ اس خواہش میں رومانی آرزومندی کی رنگینی اور نرمی کا تو کوئی گذر ہی نہیں۔ لیکن جبلی تقاضوں کے اشتعال کا وہ خوبصورت نظارہ بھی نہیں جو کائناتی رات کے سیاہ پس منظر میں کوہِ آتش فشاں کو مہیب اور دلکش بناتا ہے۔ بس زبردستی کی چھینا جھپٹی اور ضد کی لبوں کی چوما چاٹی اور مزاحمت سے مزید خشم ناک ہوتے ہوئے ہاتھوں کا غاصبانہ عمل ہے۔

اور اسی لیے بیدی نے درباری کو بانکے جوان کا روپ دیا ہے جو ہر عہد کے بانکے کی طرح لگاؤ کے جذبات کو رومان میں بدلنے سے پہلے ہی جسم کی جبلت کی اندھی سطح پر کھینچ لاتا ہے۔ تجلی رومانیت میں جذبہ تھا جسم کے بغیر اور تجلی جسمانیت میں جسم ہے جذبہ کے بغیر، جسم کی

مادیت کے اس شکنجے پر امریکی ناول نگار جان اپڈائک نے شدید حملے کیے ہیں۔ اور نباکوف نے لولیتا میں یہی بتانے کی کوشش کی ہے کہ جنس جب خوش وقتی یا Fun بن جاتی ہے تو معاشرہ کیسے جذباتی انحطاط سے گذرتا ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو بیدی اور منٹو دونوں لارنس کی مانند جنس کی پراسرار رومانیت اور اس کے تخلیقی جوہر کے ترجمان ہیں۔ بجل میں بیدی لکھتے ہیں

> "یہ حقیقت تھی کہ مدہاری سیتا سے پیار کرتا تھا۔ لیکن اتنا نہیں جتنا سیتا کرتی تھی۔ سیتا تو جیسے اس دنیا میں اپنے نام کو سچا ثابت کرنے کے لیے آئی تھی اور اب اشوک باٹکا میں پڑی دیکھ رہی تھی کہ کوئی اوپر سے سندیسے میں انگوٹھی پھینکے لیکن رام جی کے زمانے سے آج تک بیچ میں بہت کچھ گم ہو گیا تھا — اب تو انگریزی کا "فن" چلا آیا تھا جس سے مدہاری پورا لطف اٹھانا چاہتا تھا۔"

"ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں بیدی لکھتے ہیں

> "میں نے اپنی کہانی بجل میں اس بات کا اعتراف کیا تھا کہ مرد اور عورت کے بیچ خوش وقتی برحق ہے۔ لیکن انسانی معاشرے کا کوئی معین نقشہ سوائے اس بات کے نہیں بنتا کہ مرد اور عورت شادی کریں اور اس کے بعد بچوں کی ذمہ داری قبول لیں۔ یہی ایک طریقہ ہے جس سے جنسی فعل میں تقدیس پیدا ہو سکتی ہے"

بیدی جوگیا میں ایک جگہ لکھتے ہیں

> "مغرب میں لڑکے لڑکیاں جو اتنی آسانی سے ایک دوسرے کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیتے ہیں بنا کسی التباب کے ایک دوسرے کی آغوش میں چلے جاتے ہیں خاک لطف اٹھاتے ہیں۔ اتفاقاً محبوب کے بدن سے چھو جانے پر ان کے اندر کوئی بجلی تو نہ دوڑتی ہوگی؟ شاید ان کو کوئی ایسا لطف ملتا ہو جو ہمارے لطف سے ارفع ہو۔ لیکن ہمارے ہاں صرف لمس اور ادھر اُدھر کی باتوں ہی میں ایسے تلذذ کا احساس ہوتا ہے کہ ان کے وصال میں بھی کیا ہوگا۔"

دیکھئے، بیدی جنسی طرز عمل کا کوئی ضابطہ نہیں بناتے۔ طرز عمل وقت، ملک اور قوموں کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ کوئی بھی طرز عمل ہو اس میں چاہت، لگاؤ اور رومان کی گنجائش نہیں صرف جبلت کی تسکین ہے اور جبلت کے زائیدہ ثانوی جنسی جذبات کی رنگا رنگ حسن آفرینیاں نہیں۔ تو اس بات کے امکان بڑھ جاتے ہیں کہ ارتقائی قدم بہتر تبدیلی کی راہ کشادہ کرنے کی بجائے انحطاط کے بساند مارتے کیچلے دلدل —— میں پڑے گا۔ چنانچہ اس افسانے کی امیجری میں موسموں کے کیف آور کھلتے رنگ اور مقامات کی حیات پرور فضائیں نہیں۔ یہاں روح کی گندگی، فضاؤں کی گندگی میں منعکس ہوتی ہے۔

''ٹیکسی حاجی علی کے پاس سے جا رہی تھی۔ آج سمندر کا وہی رنگ تھا جو مانسون سے پہلے ہوتا ہے۔ میلا، کچیلا، گندہ اور گیلا، شاید دور کہیں برسات شروع ہو چکی تھی اور بے شمار گندے نالے اور ندیاں سمندر میں پڑ رہی تھیں۔''

درباری سیتا کو ہوٹل میں لے جاتا ہے۔ مینیجر نے سیتا کی گود میں بچّہ کو دیکھ کر درباری اور سیتا کو بیاہتا جوڑا سمجھ کر کمرہ دے دیا ہے۔ سیتا ہوٹل کی سیڑھیاں چڑھتی ہے۔

''سیتا نے دیکھا —— سیڑھیوں پر جیسے کسی نے تیل اور گھی کے ڈرم لڑھکا دیے ہیں۔ رستہ جس کی مدد سے نہ جانے کتنے لوگ اوپر گئے تھے ہاتھوں کے لگنے سے میلا اور گندہ ہو رہا تھا۔ پوری فضا سے کسی باسی ویٹی کی بو آ رہی تھی۔''

''جوگیا'' میں تو جوہو کا کنارا محض ایک تصور میں تھا اور تصور کے رنگ نے خون میں وہ التہاب پیدا کیا تھا کہ جنگل نے جوگیا کا منہ چوم لیا تھا۔ یہاں تو جوہو کا کنارا بھی ہے اور شیواجی پارک کا بھی۔ لیکن جوہو کے کنارے کے سنسان حصوں سے قتل کی وارداتیں منسلک تھیں اور شیواجی پارک کے کنارے پر شام کا اندھیرا، رنگیلے گیت گانے والے منچلے نوجوان، دیوار پر بیٹھے ہوئے رامے، پولیس، اور ہاتھ میں سلاخیں لیے ہوئے دریا میں چھپا ہوا مال نکالتے ہوئے بوٹ لیگرس تھے۔

اس افسانے میں بھی رنگ ہیں کیونکہ سیتا بہر حال رنگ رنگ کی ساڑیاں پہنتی ہے۔ درباری رنگوں کو دیکھتا ہے لیکن رنگ اس کے ذہن میں اچھلتے نہیں۔ تجربہ حسن سے اسے دوچار نہیں کرتے، کیونکہ اس کی نظریں ساڑھی میں ملبوس جسم سے ہی اشتعال کی عادی ہو چکی ہیں۔

''سیتا کا قد درمیانہ تھا لیکن بدن کا تناسب ایسا جو مردوں کے دل میں جذبے بیدار کیا کرتا تھا'' — جذبات درباری کے دل میں بھی پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن جنسی خواہش ان کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ گویا درباری کا دل جنسی آگ میں جلتا ہوا ایک ایسا صحرا ہے جس میں نسیم سحر کا جھونکا بھی آ کے بادِ سموم بن جاتا ہے۔

''سیتا چلی آئی۔ بہار کے ایک جھونکے کی طرح — دامن میں پتے ہی پتے اور پھول ہی پھول لیے۔ اس نے آتشی گہرے رنگ کی ایک چولی چست کی ہوئی تھی اور ہلکی پیازی ستھری سی ہینڈلوم ساڑھی لپیٹ رکھی تھی۔ جو جسم کے سارے خطوں کو ایک آزاد طوفانی سے بہا رہی تھی۔ وہ خود بہار کا جھونکا تھی لیکن درباری کے لیے پت جھڑ کا پیغام۔ اس کے اندر کے پھول پتے ایک ایک کرکے خشک ہونے لگے اور تیز آندھیوں کے ساتھ اڑنے لگے۔ اور جو ڈال پر رہ گئے تھے سوکھ کر آپس میں ٹکراتے، دل کو دھڑکانے لگے۔'' جوگیا کے جنگل کا ذہن Sacred اور — Sublime — کا نہایت ہی خوبصورت اور توانا امتزاج پیش کرتا ہے۔ اسے ایک طرف تو یہ احساس ہے کہ منصور جو سولی پر چڑھایا گیا تھا میں ہوں۔ اور دوسری طرف ہر جوڑی چیز ایک لنگ اور یونی کی نمائندگی معلوم ہوتی ہے۔ مستی، حرم اور ہنگامہ اس کے استعارے کے عناصر ترکیبی ہیں۔ جوگیا میں کوئی بچہ نہیں لیکن جنگل جب جوگیا کے جسم کے بارے میں سوچتا ہے تو اس کی سوچ میں جنس کی رعایت کم اور بچوں کی زیادہ ہوتی ہے۔

''اسے (جوگیا کو) کتنی جلدی تھی لڑکی سے عورت بن جانے کی اور پھر عورت سے ماں ہو جانے کی۔ مجھے یقین تھا کہ اتنی صحت مند لڑکی کے جب بچے پیدا ہوں گے، جڑواں ہوں گے۔ بلکہ تین چار بھی ہو سکتے ہیں۔ میں انھیں کیسے سنبھالوں گا۔ اور اس خیال کے آتے ہی میں ہنسنے لگا۔''

اس کے برعکس جنگل میں بچہ ہے لیکن نہ صرف یہ کہ درباری کا جنسی خبط بچہ کو جنس سے جوڑتا ہی نہیں بلکہ جنس کی ہولناک مقصد برآری کے لیے بچہ کا نازیبا استعمال کرتا ہے۔ درباری کا ذہن فحش نہیں سوچتا جبکہ جنگل کا سوچتا ہے۔ اس کے باوجود جنگل کا ذہن درباری سے زیادہ پاکیزہ اور صحت مند ہے کیونکہ اس کے لیے جو کچھ فحش ہے وہ بھی پاکیزہ ہے۔ مکانوں کی ہم آغوشیوں کے متعلق وہ کہتا ہے۔ ''کہیں مرد عورت کی محبت کی طرح، مجنونانہ، بیہودہ، بےڈھب۔

لب، غلیظ اور مقدس ہے۔

درباری اسی بصیرت سے محروم ہے۔ کیونکہ کسی چیز کے مقدس ہونے کا احساس اس کے یہاں سرے سے نہیں اس لیے اس کے یہاں غلیظ و مقدس کے قطبین کا تناؤ بھی نہیں۔ جبلت کے دھارے کا ایک سا بہاؤ ہے اور اندھے کنویں سے نکل کر تخلیقی ہوتے میں بدلنے کا وہ عمل نہیں جو جذباتی تادیب کے ذریعہ جسم کی تکریم کے آداب سکھاتا ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو درباری نیمت سے مختلف ہے جس پر بہاری کا کسی لیکن ہمیشہ ایک ہی رنگ چھایا رہتا ہے۔ نیمت چاہے آرٹسٹ نہ بنے لیکن وہ ایک سیدھے سادے خوش طبع البتہ ٹھٹھی آدمی کے طور پر جیے گا۔ درباری اس معنی میں یک سمتی کردار نہیں ہے۔ وہ مختلف اثرات قبول کرتا ہے۔ جذبات کے مختلف دھارے اس میں ملتے ہیں اور وہ شدید تجربات اور شدید قلبی تبدیلیوں سے بھی گذرتا ہے۔ وہ سیدھے سادے خوش طبع آدمی کے طور پر جینے کے لیے پیدا نہیں ہوا۔ عمر کی جس منزل سے وہ گذر رہا ہے اس میں جنسی جذبہ اور جنسی تجربہ اس پر حاوی ہے۔

دراصل درباری کا کردار بیدی کی بڑی آزمائش تھا۔ ان کے لیے اس افسانہ کو کردار کا افسانہ بنانا ناگزیر تھا۔ کیونکہ گوبیتا درباری کی محبوبہ ہے لیکن اس کے ساتھ درباری کا جنسی عمل زبردستی کی حاصل کی ہوئی نیم رضامندی پر مبنی زنا بالجبر ہی کا عمل تھا۔ زنا بالجبر یا جنسی ترغیب کی کہانی جب پلاٹ کی کہانی بنتی ہے تو سنسنی خیزی کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتی۔ لیکن جب وہ کردار کی کہانی بنتی ہے تو نفسیاتی اور اخلاقی گہرائیاں پیدا کرتی ہے۔ اس نازک موضوع کو فن میں برتنے کی یہ روایت رچرڈسن کی پامیلا سے چلی آتی ہے۔ اور آج بھی اپنی صداقت قائم رکھے ہوئے ہے۔ افسانہ مختصر ہونے کے سبب ہی تہہ دار اور پہلودار کردار نگاری کی بہت زیادہ گنجائش نہیں رکھتا۔ اس محدود دائرے میں اسے بڑے کام نکالنے ہوتے ہیں اور اسی لیے اس کا ہر اشارہ شعری کنایہ کی معنویت اور ڈرامائی Gesture کی بلاغت کا حامل ہوتا ہے۔ ان کے معنی کی صحیح تفہیم میں کردار کی تفہیم رہی ہوتی ہے۔

بیدی بھل کو پلاٹ کی کہانی بنانا نہیں چاہتے تھے۔ لیکن درباری کے کردار کا خمیر جس مٹی سے اٹھا تھا اس میں نہ تو فطری انسان کی زمینی سگندھ تھی نہ وہ نرمی اور لچک جس سے اچھی مورت ڈھالی جائے۔ دراصل جس افسانہ کی تعمیر ہوئی ہے اور جس کا ذکر بیدی نے "ہاتھ ہمارے قلم

ہوئے ''میں کیا ہے اس کا نوجوان بدترین جنسی جرم کا ارتکاب کرتا ہے اور ایسے نفرت انگیز کردار پر کہانی لگ بھگ ناممکن ہے ایسی کہانی جنسی جرائم کی ہیجان خیز کہانی کے علاوہ کچھ نہیں بن سکتی۔ گویا بیدی کو ایک طرف تو دلچسپی کا مرکز پلاٹ سے ہٹا کر کردار کو بنانا تھا اور کردار کو زیادہ انسانی بنانا تھا۔ یہ کام مجرم میں چھپے ہوئے انسان کو دیکھنے سے مختلف تھا کیونکہ بیدی یہ دکھانا چاہتے تھے کہ ایک مخصوص ناپ جنسی جرائم کا ارتکاب کیوں اور کیسے کرتا ہے اور اس کے پیچھے جنس ان کا مقصد یہ تھا کہ جنس جب رومان اور محبت سے عاری ہو جاتی ہے تو اس کا تجربہ حسن کی سطح سے گر کر محض بدن کا روح فرسا تجربہ بنتا ہے۔

لیکن پھر منٹو کی ''بو'' کے بارے میں کیا کہیں گے جو محض بدن کا تجربہ ہے لیکن روح پرور اور کیف آفریں۔ بیدی اتنے سادہ لوح نہیں کہ بدن کے تجربات کو جھٹلائیں۔ وہ جانتے ہیں کہ جنس انجان جسموں کے ملاپ سے ایسے شعلے پھوٹ سکتے ہیں جو جنسی جبلت کے اندھیرے جنگلوں کو تابناک کریں۔ لیکن یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب بدن مقناطیسی قوت سے ایک دوسرے کی طرف کھنچیں اور انھیں وہ لمحہ میسر آئے جس میں مرد اور عورت جسم کی حدود سے گزر کر فطرت کا ایک جزو بن جائیں۔ جنسی جبلت میں یہ طاقت ہے کہ انسانی سطح پر بھی وہ فرد سے اس کا ضمیر، اس کی متمدن اور سماجی شخصیت کو توڑ پھوڑ کر اسے خالص فطرت کی سطح پر تاریک اور اندھی جبلتوں کے عنصری اشتعال و التہاب میں بدل کر رکھ دے۔ یہ تجربہ حیوانی نہیں بلکہ انسانی ہی ہوتا ہے۔ لیکن انسان یہاں تمدن کے دھاروں سے نکل کر عظیم فطرت کا جزو بنتا ہے اور یہاں تمدن سے اپنا حق منواتی ہے اور متمدن آدمی کے اندر دبا ہوا فطری انسان اپنی روح کی انگڑائی سے آشنا ہوتا ہے۔ یہ ذات کے عمیق ترین نہاں خانوں کا وہ پراسرار تجربہ ہے جس میں آسمان زمین سے ملتا نظر آتا ہے۔ یہ پرش اور پرکرتی کا سنگم ہے۔ لارنس زندگی بھر اس سنگم کی تلاش میں رہا اور وہ اسے نہ مل سکا اور منٹو نے اسے ''بو'' میں پالیا۔ یہ تجربہ جمالیات سے آگے کی چیز ہے کیونکہ جمالیات بہرحال متمدن آدمی کے ثانوی جنسی احساسات کے پیدا کردہ تجربات سے اپنی تشکیل کرتی ہے۔ بیدی اور منٹو دونوں جنس کے سربستہ رازداں ہیں۔ لیکن منٹو جنس کے عنصری تجربہ کو حساس امیجری میں اور بیدی اساطیری علامتوں میں بدلتے ہیں۔ یہ دونوں کے آرٹ کا فرق ہے۔

تو بیدی کا سب سے بڑا مسئلہ خود درباری کا کردار تھا۔ درباری فطری انسان نہیں ہے۔ وہ جنسی جبلّت کا صید زبوں بھی نہیں ہے کہ اس کی کہانی جبلّت اور قوت ارادی کے تصادم کی ایسی کہانی بنتی جس میں وہ جبلّت کے خلاف پسپائی کی المناک لڑائی لڑتا۔ ایک جگہ بیدی سیتا اور درباری کو ہمدردی ہی نہیں بلکہ رحم کی نظروں سے بھی دیکھتے ہیں۔ ''دونوں گناہ کے عادی نہ تھے۔'' لیکن بیدی درباری کو بے رحم فطرت کے ہاتھ کا کھلونا بتانا نہیں چاہتے تھے۔ وہ اس کے کردار کے چند گرفت پہلو سامنے لانا چاہتے تھے لیکن ساتھ ہی اس کی انسانیت بھی برقرار رکھنا چاہتے تھے۔ اسی لیے وہ کہتے ہیں۔ ''یہ حقیقت تھی کہ درباری سیتا سے پیار کرتا تھا لیکن اتنا نہیں جتنا سیتا کرتی تھی۔'' پیار کا یہ جذبہ جھوٹا نہیں لیکن اس میں رومان کی رفعت بھی نہیں اور وہ گہرائی اور شدت بھی نہیں جو دوسرے وجود کو اپنانے اور سمجھنے کی اہلیت عطا کرتا ہے۔ چنانچہ بیدی درباری کو دورِ جدید کے ایک بانکے جوان کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ جوان بانکا ہو یا gallant یا play boy اس کا پہلا عشق اپنی ذات سے ہوتا ہے۔ بیدی درباری کی نرگسیت کو ہمدردی سے پیش کرتے ہیں۔

> ''درباری گھر بھر کا بانکا تھا۔ جس طرح تیل سے وہ بالوں پر بہیر
> نا نک لگاتا محنت سے اُن کو بٹھاتا، قینچی لے کر آئینے کے سامنے گھنٹہ دو گھنٹے
> مونچھوں کی نوک میں صرف کرتا، سب بانکپن کی دلیلیں ہی تو تھیں۔''

نرگسیت درباری کے یہاں روگ نہیں بنتی۔ ایسا بناؤ سنگھار بھی نوجوان کرتے ہیں اور اکثر نوجوان درباری کی عمر کی منزل میں جذبات کے کچے پن کا بھی شکار ہوتے ہیں۔ اور بیدی درباری کے بالغ ہونے کے باوجود اندر سے بچہ اور ان گڑھ ہونے کے پہلو پر بہت زور دیتے ہیں۔ اس کی ذہنی ناپختگی کی علامت افسانہ میں وہ کندۂ ناتراش ہے جسے سکھ کاریگر نہ جانے کب سے تراش رہا ہے۔ درباری کے اندر رہا ہوا بچہ جنس کو بدن کے کھیل کے طور پر ہی مانگتا ہے اور افسانہ میں ایک پورا واقعہ جس میں درباری کی بہن کا بچہ اس لیے روتا ہے کہ ماں نے اس کا کھلونا چھین لیا ہے کیونکہ کھلونے سے بچے کی آنکھ پھوٹ جانے کا ڈر ہے۔ درباری کی نفسیاتی صورت حال کی علامت بنتا ہے۔

بانکا، گیلینٹ اور پلے بوائے عموماً تمدّنی زوال کی پیداوار ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں جنسی جذبہ گرم سے زیادہ سرگرم ہوتا ہے۔ جذبہ اندرونی حرارت اور تمازت سے دہکا ہوا

اظہار نہیں ہوتا۔ وہ اپنی حدت محاکاتی لذت کوشی میں ضائع کرتا ہے۔ اسی لیے باٹے میں فطری انسان اپنے جلال و جمال کے ساتھ ظاہر نہیں ہوتا۔ جمال نرگسیت کا اور جلال نمائشی عاشقانہ جذبات کا شکار ہو جاتا ہے۔ عورت کے ساتھ اس کا تعلق نہ رنگ پکڑتا ہے نہ رنگ بکھیرتا ہے بلکہ رنگ رلیاں منانے تک محدود ہوتا ہے۔ فطری انسان یہاں شکاری کا روپ اختیار کرتا ہے اور عورت اس کی طاقت اور اس کے حسن کا وہ صید زبوں جو اس کے سامنے بے دست و پا ہونے پر مجبور ہے کیونکہ اس کے نزدیک عورت وہ شکار ہے جو اپنے شکاری کی محبت میں گرفتار ہے۔ باٹے کی عشق بازی محض فریب ہے۔ یہ فریب وہ عورت کو بھی دیتا ہے اور خود بھی کھاتا ہے۔ یہ فریب عشق کے پس پردہ شکاری مرد اپنے ناخن تیز کرتا رہتا ہے۔ چونکہ وہ پہاڑوں کا آدمی نہیں بلکہ تاریخ کے تمدنی ادوار کی پیداوار ہے۔ اس لیے اپنے شکار سے خوش وقتی کے لیے سازشوں کے جال پھیلاتا ہے۔ محبت کی گھاتیں شاطرانہ چالوں میں بدل جاتی ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ بیدی نے اس کا نام درباری رکھا ہے۔

سیتا جب درباری کی پیش دستی کی مزاحمت کرتی ہے تو درباری کا کھردرا، سفاک اور کمینہ روپ سامنے آتا ہے۔ وہ اسے bitch یعنی کتیا کہتا ہے اور یہ گالی مغرب کی کھلی سوسائٹی کے پروان چڑھائے ہوئے جنس زدہ مرد کے منہ سے ہمیشہ اس وقت نکلتی ہے جب عورت اس کے سامنے بیسوا بننے سے انکار کرتی ہے۔ ''جوگیا'' میں محبت کی چہلیں ہیں۔ جوگیا جگل کو منہ دکھاتی ہے اور بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ الوداع ہونے کے بعد وہ جگل کو منہ دکھاتی ہے اور کہتی ہے خبردار جدا ہونے پر روئے تو۔ جگل کے یہ دو روپ ہیں ایک نشاط میں ڈوبا ہوا، دوسرا غم میں ڈوبا ہوا۔ درباری کو ایسی چہلوں میں کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ تو سیدھا جنس کا کھیل کھیلنا چاہتا ہے۔ اسی لیے وہ سیتا کے اندر رہی ہوئی شوخ اور الہڑ لڑکی کو کچل کچل کر اسے ایک ایسی کتیا کے جسم میں بدلنا چاہتا ہے جو گرمی پر آئی ہو اور جو اس کے جنسی اشتعال کی تسکین کا باعث بنے۔ سیتا کی بے لوث مسرت خود غرض لذت جوئی کے کام و دہن کا نوالہ بنتی ہے اور اس کا غم اس کی چتا۔ افسانہ میں بانہوں کی اپنائیت نہیں، پانو کی ٹھوکریں ہیں، سر سینہ پر نہیں قدموں میں ہے، ہنسی کی چمکتی دھوپ نہیں، آنسوؤں کی میلی گدلی برسات ہے۔

سیتا درباری کے لیے نسوار کی خوبصورت ڈبیا لائی ہے جسے درباری سونگھتا ہے تو اسے

چھینکیں آنے لگتی ہیں۔ درباری چھینکتا ہے تو سیتا کو بہت اچھا لگتا ہے۔ سیتا ہنستی ہے لیکن درباری چھینکتا ہوا بگڑ کر کہتا ہے" یہ کیا مذاق ہے" محبت کا سارا کھیل رُک جاتا ہے۔ درباری سیتا سے سب کچھ چھیننا چاہتا ہے لیکن اُس کے لیے چھینکنا بھی گوارا نہیں کرتا۔

سیتا اُس کے بڑھتے ہوئے ہاتھوں کو روکتی ہے تو اُس کی ہوسناکی غضبناکی میں بدل جاتی ہے۔ وہ کہتا ہے bitch! بڑی پاکیزہ بنتی ہے۔ سمجھتی ہے؟ سیتا کہتی ہے "میں کچھ نہیں سمجھتی۔ میں تمہاری ہوں۔ تم مجھ سے شادی کرلو"۔ درباری کہتا ہے؟ "کوئی شادی وادی نہیں۔ تم سے جو کہہ دیا کافی نہیں؟ کیا منتر پھیرے ضروری ہیں؟"

یہ الفاظ جدید تمدن کے بہکائے ہوئے بانکے کی ذہنیت کے آئینہ دار ہیں۔ ساؤل بیلو نے جس چیز کے ناپید ہونے کا سب سے زیادہ رونا رویا ہے وہ فرد کی فرد کے طرف accountability ہے جو اُس کے یہاں ہنگنگ کے استعاروں میں ظاہر ہوتی ہے۔ لبرل پالیسی نے منتر پھیرے کی ظواہر پرستی کی بجائے محبت کی قدر پر زور دیا تھا۔ کھلی سوسائٹی نے منتر پھیرے کو جو جنس کا رشتہ فطرت اور فطرت سے بھی ماورا انہیانی قوتوں سے ملاتی تھی ایک ڈھونگی رسم گردانا۔ اور محبت اور رومان کو لذت کوشی کی بلی پر بھینٹ چڑھایا۔ آزاد جنس کے لیے شادی بندھن اور بچے بیڑیاں، گرہست زندان اور سنسا طوق گراں ٹھہرا۔ محبت کی چہلوں کی جگہ جسم کے سربستہ رازوں کی عقدہ کشائی نے لے لی۔ اور نسوار کی ڈبیا میں سمندر کی ریت بھر گئی جو سیتا کے آنسوؤں سے نم تھی۔

غُصے سے کانپتے ہوئے درباری کے جُملے ہیں۔ "میں" کسی کی
پروانہیں کرتا" مرد سب سہہ سکتا ہے توہین نہیں سہہ سکتا۔

یہ بانکے درباری، جدید پلے بائے اور MALE شوونسٹکے خیالات ہیں جو مرد اور عورت کے رشتہ کو آقا اور کنیز کی سطح پر دیکھنے کا عادی ہے اور سیتا کے ساتھ شادی کے معاملے میں بھی وہ سنجیدہ نہیں۔ سیتا ویسے ٹھیک تھی لیکن شادی کے سلسلے میں نہیں۔ پھر بدھوا کی بیٹی مرد سے یوں چپکتی ہے جیسے وہ اس کا شوہر نہیں باپ ہے۔ یہ جُملے درباری کے کٹھور پن ہی کو نہیں بلکہ رشتے ناتوں کی اس سخت گیر درجہ بندی کی نشان دہی کرتے ہیں کہ جس نے دورِ جدید میں عورت اور مرد کے رول کی وہ ہولناک تقسیم روا رکھی ہے کہ عورت اگر بیوی ہے تو ماں اور بیٹی نہیں۔ جب انسانی رشتوں پر اقتصادی رشتے غالب

آجائیں، جب آدمی اتنا عیش کوش ہے کہ جذبات کی سطح پر جینے کی آزمائشوں سے زلزلہ کا مریض کی طرح پیچھا چھڑاتا پھرے۔ جب انسان کا باطن اُس کی روح اُس کی فطرت کی گہرائیاں اور پیچیدگیاں جنس جنس اور جنس کھاتے کی کھال مکس کے مقابلہ میں زیادہ دور، مجہول اور غیر آزما معلوم ہوں تو آدمی عورت اور مرد کے رول کا سیدھا سادہ نقشہ بناتا ہے۔ اور جو اس کے اصولوں کے مطابق زندگی نہیں کرتے ان کی موت اور تباہی پر آنسو نہیں بہاتا، بلکہ ان کی تباہی کو ان کی حکم عدولی کی سزا گردانتا ہے۔ بیدی ایک ہرجائی کی مانند اپنے افسانوں میں اس مصنوعی خانہ بندی کو توڑتے رہے ہیں۔ ببل کس کے بیٹے عورت، مرد، بچہ یا نہیں؟ پتی پتنی بچہ، ماں باپ بچہ، بن باپ کا بچہ، بن بچے کی ماں، بھکارن ماں جس کا کماؤ مرد نہیں، بچہ جو بھکارن ماں کا کماؤ مرد ہے۔ بانجھ سہاگن جس کا مرد کماؤ ہے لیکن جسے بچہ نہیں، بیوہ ماں جس کا مرد نہیں لیکن کوکھ ہری ہے۔ مرد جو پتی کا شریک نہیں پتا کا پریم رکھتا ہے، عورت جو کنوارے شباب سے چٹی پڑنے کے باوجود دل میں ممتا کا اپار سمندر رکھتی ہے۔ سیتا جو پتی ورتا استری کا اسطور ہے، ببل جو کرشن کی بال لیلا کا پرتیک ہے۔ ببل جو بیوہ کے لیے گنڈہ ہے، ببل جو بانجھ سہاگن کے لیے پھل ہوتا ہے، بچہ جو جوہوں کے شاطرانہ تخیل کا مہرہ ہے، کرشن جو جوہوں کی اسوری قوتوں کا سنہاری ہے —— پورا افسانہ ان اشاروں، کنایوں علامتوں اور اساطیر کے تاروں میں جکڑا ہوا ہے۔ بیدی کی خوبی یہ ہے کہ وہ ان اشاروں اور علامتوں کو ایسے پختہ حقیقت پسند واقعات میں بدل دیتے ہیں کہ علامات افسانے کا عضویاتی جزو بن جاتی ہیں۔ سلمیٰ ستاروں کی طرح افسانہ کی بافت سے الگ اوپر سے ٹانکی ہوئی نہیں لگتیں۔

درباری بے حس نہیں ہے۔ وہ ان واقعات کے اثرات کو قبول کرتا ہے اور کبھی ان کی معنویت اس پر آشکار ہوتی ہے کبھی نہیں ہوتی۔ یہی چیز اُسے ان گڑھ کٹھور اور سطحی ہونے کے باوجود، اُسے غیر انسانی، دوشک اور شر کا مجسمہ نہیں بناتی۔ افسانہ درباری کے ہردے پری ورتن —— پر ختم ہوتا ہے۔ درباری ہوٹل والوں کو یہ فریب دینے میں کامیاب ہوا ہے کہ وہ اور سیتا پتی پتنی ہیں اور بھکارن مصری کا مانگا ہوا "ببل" اُن کا بچہ ہے۔ وہ ٹرانزٹ میں ہیں۔ بلی مورا سے آئے ہیں اور دوسری ٹرین رات کو گیارہ بجے پکڑنی ہے۔ سیتا بھی آج طے کر کے آئی ہے کہ وہ درباری کی بانہوں میں بے سہارا ہو جائے گی۔ وہ روتی ہے۔ ببل سیتا کو روتے دیکھ کر رونے لگتا ہے۔ درباری آگ بگولا ہو اٹھتا ہے اور ببل کو ایک تھپڑ لگاتا ہے۔ سیتا ببل کو

گود میں لیتی ہے اور کہتی ہے کہ شرم نہیں آتی تو درباری کو سیتا کی آواز ببل کی ماں مصری کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ ببل نیم برہنہ سیتا کی چھاتیوں میں منہ دے کر روتا ہے۔ درباری کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ صاف ستھرے کپڑوں میں بھی گندہ ہے۔ عورت کی برہنگی اور بیچارگی، ماں کا تقدس، بچہ کی معصومیت سب درباری کی ہوس کو سرد کرنے کے لیے کافی ہیں۔ درباری سیتا سے معافی مانگتا ہے اور کہتا ہے۔ پہلے ہم شادی کریں گے۔

دراصل قلبی تبدیلی اکثر و بیشتر میلوڈرامیٹک ہوتی ہے۔ وہ بڑے حادثہ اور سانحہ کے بعد ہی رونما ہوتی ہے۔ بیدی نے پورے افسانہ کو ایک ایسی صورتحال کی طرف موڑ دیا ہے جہاں درباری کو اپنی انسانیت برقرار رکھنے کے لیے یعنی مزید حیوان، جنس زدہ پاگل، خودغرض سنگ دل، شر کا مجسمہ۔ اور ودوشک کے دائرے میں داخل نہ ہونے کے لیے دل کی اس تبدیلی سے گزرنا ناگزیر تھا۔ گویا بیدی خود سفاک بنے بغیر اپنے کردار کو انسانیت سے محروم نہیں کر سکتے تھے۔ درباری کا دل نہ پسیجتا تو وہ حیوانیت کی ایسی سطح پر گر جاتا جس میں ہماری انسانی دلچسپی بھی ختم ہو جاتی۔ گویا ہردے پریورتن کردار ہی کا نہیں بلکہ افسانہ نگار کے ہیومنزم کا بھی تقاضا تھا۔

ہم عام طور پر افسانوں میں دل کی تبدیلی کو پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھتے۔ بیدی کے صرف دو افسانوں میں دل کی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ ایک لاجونتی کے سُندر لال میں اور ایک ببل کے درباری میں۔ آپ دیکھیں گے کہ سُندر لال اور درباری دونوں بنیادی طور پر ان گڑھ اکھڑ اور کٹھور کردار ہیں۔ اُن کے یہاں تبدیلی جذباتی نشوونما کا نتیجہ نہیں ہے۔ وہ اتنے حسّاس اور باشعور نہیں ہیں کہ تجربات سے سبق حاصل کر کے ذہنی بلوغت کا ثبوت دیں۔ درباری سیتا کی مزاحمتوں، اُس کی مجبوریوں، دلیلوں اور التجاؤں تک کو خاطر میں نہیں لاتا۔ گویا وہ اپنے ضبط کو بحران کی طرف دھکیلتا رہتا ہے۔ اور اس کی آنکھیں اُسی وقت کھلتی ہیں جب وہ اپنی پیدا کی ہوئی دردناک صورتِ حال کو دیکھتا ہے۔ بیدی جانتے ہیں کہ زندگی میں ایسا نہیں ہوتا۔ زندگی میں تو سیتا کمرے سے بے ہوش نکلتی ہے اور بچے کے پیٹ سے افیون کی گولیوں کا زہر زائل کیا جاتا ہے۔ اس مجرمانہ سطح سے افسانہ اور درباری دونوں کو بلند کر کے انسانی سطح پر رکھنے کے لیے بیدی کو اپنی حقیقت آپ تخلیق کرنی پڑی ہے تا کہ وہ جُرم کی کہانی کی طرح محض سنگ دل کرداروں اور سنسنی خیز واقعات کا بیان نہ بنے بلکہ چند اخلاقی اور انسانی قدروں کا اثبات بھی کرے۔ نتیجہ درباری کے

کردار کی صورت میں ظاہر ہے جسے صرف انسانی فطرت کے ایک تجزیہ کے طور پر نہیں بلکہ سماجی ٹائپ کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو انسانی تعلقات کی دنیا میں رہتا ہے اور اپنی بہن اور اس کے مسلمان شوہر اور ان کے بچوں اور اپنی ماں اور اپنی بانجھ بھابھی اور سیتا کی ودھوا ماں، اور جیکارن مصری اور اس کے بچے ببلی اور راماؤں اور بوٹ لیگروں اور پولیس والوں اور ہوٹل کے منیجر اور بیرا جو ببلی کے لیے دودھ لاتا ہے اور ہوٹل کا وہ مہمان جو ببلی کو آئس کریم دیتا ہے کہ انسانی گہما گہمی سے بھرپور دنیا میں رہتا ہے اور غیر شعوری طور پر اس کے اثرات قبول کرتا ہے۔ اتنے انسانی اثرات کے بعد درباری اپنی حیوانی جبلت کے اندھے تقاضوں کو ایک بے حس اور سفاک آدمی کے طور پر کیسے پورے کرسکتا ہے۔ لیکن یہ جبلت بھی کچھ کم طاقتور اور سرکش نہیں ہے مگر بیدی اس کی سرکشی کے سامنے انسانی اور سماجی مزاحمتوں کے پہاڑ کھڑے کر دیتے ہیں جنھیں چاٹتے چاٹتے اس پر فطری تھکن طاری ہوتی ہے۔ وہ اپنی بچی کھچی طاقت جمع کرکے یکبارگی آخری حملہ کرتی ہے لیکن سیتا اور ببلی کے آنسوؤں کا سیلاب اسے ڈھتی ہوئی دیوار کی مانند بہالے جاتا ہے۔ اور درباری تھک ہار کر کہتا ہے "پہلے ہم شادی کریں گے" —— شادی جو جبلی تسکین کا سماجی ادارہ ہے۔ جو لمحاتی تلذذ کو پائیدار، ذمہ دار اور تخلیقی انسانی رشتہ میں بدلنے کا نام ہے۔ بیدی اس طرح فنکاری سے جنسی نفسیات کو جنسی سماجیات میں منتقل کر دیتے ہیں۔ وہ درباری کو غیر بشری بیکاری رزم کا وحشی نہیں بناتے۔ درباری کے یہاں کوئی بڑی اندرونی کشمکش اور اخلاقی داروگیر نہیں ہے۔ وہاں تو ایک اندھے جذبے کا ابال ہے جو عقل و شعور کی دیواروں کو گراتا ایک سیلاب کی طرح اپنی منزل کی طرف بہتا جاتا ہے۔ اخلاقیات کے تنکوں سے اسے روکا نہیں جاسکتا۔ بیدی نے کمال یہ کیا ہے کہ خود سیلاب کے بہاؤ میں نفسیاتی گرہوں کے بھنور ڈال دیے ہیں۔ ایک بار درباری سیتا سے کہتا ہے۔ "سیتے! تجھے دیکھ کر مجھے یوں لگتا ہے جیسے میں بڑا نیچ ہوں۔ یہ احساس ہی بانکے درباری کے پندار کو توڑنے کے لیے کافی ہے۔ سماجی متعلقات کے اثرات درباری کی پتھریلی شخصیت میں ایسے ہی شگاف ڈالتے رہتے ہیں۔

درباری کا سماجی وجود —— وہ وجود جو گرد و پیش کے انسانوں کے اثرات قبول کرتا ہے —— اس کی شخصیت میں اس انفرادیت کی تعمیر کرتا ہے جو اس کے شکاری ٹائپ کو آہستہ آہستہ مغلوب کرتی جاتی ہے۔ شادی کرنے کا فیصلہ شکاری ٹائپ نہیں کرتا بلکہ یہی سماجی وجود

کرتا ہے جسے ٹائپ دباتا رہتا ہے لیکن ختم نہیں کر سکتا۔ شکاری ٹائپ ہمہ عمل ہے ہمہ جبلّت ہے۔ اور ہمہ گیر ہے انفرادی وجود تشکیل کے دور میں ہے۔ نامکمل، ناتمام خام اور کمزور ہے۔ وہ قوّت ارادی کا استعمال کرنے سے قاصر ہے۔ لیکن اس کی نجات قوّت ارادی کے استعمال میں ہی ہے۔ اسے اخلاقی فیصلہ اور اخلاقی انتخاب کرتا ہے۔ اُسے اندرونی تبدیلی سے گزرنا ہے۔ یہ تبدیلی سہل نہیں ہے۔ افسانہ نگار ہمیں نہیں بلکہ درباری لال کو شروع سے اس تبدیلی کے لیے تیار کرتا رہتا ہے۔ ٹائپ سے اب جو نمودار ہوتا ہے۔ وہ فرد ہے ٹائپ سے بہتر کیونکہ فرد میں ٹائپ کے جبلّی تقاضوں کے پروان چڑھنے کے بہتر امکانات ہوتے ہیں۔

◆◆

کلیانی

جوگیا میں جنس وہ سرچشمہ ہے جس سے حواس بیدار ہوتے ہیں اور رنگین تتلیوں کی طرح فضا میں اُڑ کر ذہن کو تابناک تجربۂ حُسن سے دوچار کرتے ہیں۔ بَل میں یہ سرچشمہ باڑھ پر آئی ہوئی ندی کی مانند ہے جو اپنی شوریدہ سری میں اُن تباہیوں کو دیکھ نہیں پاتی جو اپنے جلو میں لاتی ہے۔ لیکن عین اُس وقت جبکہ کنوارے کھیتوں کی شاداب وادیاں اُس کی زد میں ہوتی ہیں وہ اپنا رُخ بدل لیتی ہے۔ کلیانی میں جنس کھولتا ہوا وہ گرم پانی ہے جو جھلستا اور جلاتا ہے اور جس میں دوسرے حواس اور سروکار پگھل کر ایک سے تاریک رنگ میں بدل گئے ہیں۔ اور جس سے ایسا گرم تعفّن پیدا ہوتا ہے جو نتھنوں اور گلے کو خشک کرتا اور کسی اور پگھلی ہوئی آگ سے انھیں تر کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔

اس نظر سے دیکھیں تو کلیانی جنس کے نرک کا افسانہ ہے۔ خالص حقیقت نگاری کی سطح پر یہ طوائف کی زندگی کا عکس ہے۔ لیکن ایسی یک سطحی حقیقت نگاری میں بیدی کو دلچسپی نہیں ورنہ وہ حقیقت کی اور جھلکیاں بھی دکھاتے۔ لیکن طوائف پر بیدی نے یہی ایک افسانہ لکھا ہے۔ جس طرح جوگیا میں بیدی رومانی محبت کی کہانی پر تجربۂ حُسن کی عمارت تعمیر کرتے ہیں اسی طرح کلیانی میں طوائف اور اس کے ساتھ مہی پت کا جنسی تجربہ مقصود بالذات نہیں، بلکہ اس کی بُنیاد پر جنس کے جہنمی تجربہ کی تعمیر کرتے ہیں۔ افسانہ طوائف کی زندگی اور اس کے وجود کے بارے میں کوئی معنی خیز بات نہیں بتاتا۔ کلیانی ویسی ہی ہے جیسی کہ عام طور پر طوائفیں ہوتی ہیں۔ اور مہی پت اُس سے وہی کرتا ہے جو عموماً لوگ طوائفوں کے ساتھ کیا کرتے ہیں۔ یہ سب باتیں بھی افسانہ میں اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں اور حقیقت کی اوپری سطح پر بھی افسانہ زندگی کے ایک تاریک رُخ کی آئینہ داری کا لطف رکھتا ہے۔ لیکن حقیقت نگاری کا یہ پورا چکّر بیدی نے کسی اور ہی تجربہ کو اظہار کی سطح پر لا کر

اس کی معنویت کا ادراک کرنے کے لیے چلایا ہے۔

اور یہ تجربہ جنس کے جہنم کا تجربہ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ جہنم یہاں کوٹھا نہیں ہے بلکہ وہ تجربہ ہے جو مہی پت کو کلیانی کے ساتھ حاصل ہوتا ہے۔ ممکن ہے دوسرے حالات میں دوسرے کوٹھوں پر دوسرے آدمیوں کا طوائف کے ساتھ تجربہ دوسری نوعیت رکھتا ہو۔ اسی لیے بیدی کوٹھے یا طوائف کی طرف کوئی سماجی اور اخلاقی رویہ نہیں اپناتے گو اخلاقیات اور سماجیات کو بالائے طاق بھی نہیں رکھتے۔ یہ خیال کہ کوٹھا جنس کا جہنم ہے افسانہ کی فضا پر حاوی ہے۔ لیکن یہ خیال کوٹھے پر جنس کے انسانی عوامل کو معروضیت سے دیکھنے میں مانع نہیں ہوتا۔ یعنی اُن کی اخلاقیات ان کے مشاہدے سے ایک نئی اخلاقیات اور جنس کی طرف ایک نئے رویے کا شگوفہ پھوٹتا ہے۔

طوائف کا کوٹھا جنس کی اسفل ترین سطح کو پیش کرتا ہے۔ جنس یہاں جبلت کی حیوانی سطح پر گر جاتی ہے۔ لیکن حیوانات میں جنس بقائے نسل کے علاوہ اپنی طاقت کا دوسری سرگرمیوں کے لیے استعمال نہیں کرتی۔ اسی لیے وہ عموماً موسمی ہوتی ہے جبکہ انسانی سطح پر وہ بقائے نسل کا فریضہ انجام دینے کے علاوہ اور اس کے بعد بھی سرگرم عمل ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اپنی فالتو طاقت کا استعمال جبلی تسکین کے علاوہ جنسی جبلت کے زائیدہ بے شمار ثانوی جذبات کی تسکین کے لیے کرتی ہے جو انسان کے تخلیقی اور جمالیاتی مشاغل میں ظاہر ہوتے ہیں اور اس کی دوسری سماجی سرگرمیوں کو پُرشوق بناتے ہیں۔ اسی سے زندگی میں کائنات، فطرت، اور انسان کے لیے محبت اور رومان کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور آدمی صرف جنسِ مخالف کے لیے نہیں جو اس کی جنسی جبلت کا معروض ہوتا ہے، بلکہ اپنے ہم جنسوں، دوسرے لوگوں، تمام ذی روح اشیاء اور مظاہرِ فطرت کی طرف ایک حیرت ناک اور حسن آفریں کشش محسوس کرتا ہے۔ اُس کے تمام حواس بیدار ہوتے ہیں اور وہ تمام کائنات کو اپنے حواس کے ذریعہ اپنی ذات میں جذب کرتا ہے۔ حواس کی یہ بیداری، بچوں اور شاعروں میں سب سے زیادہ ہوتی ہے۔ اور اتنی غیر شعوری کہ داخلی احساس اور خارجی کائنات یعنی خیال اور مادّے کی ثنویت بھی ختم ہو جاتی ہے۔

گو انسان اور حیوان میں بہت سی جبلتیں ایک سی ہیں لیکن انسانی سطح پر اُن کی تسکین کے ذرائع میں بُعد المشرقین ہے۔ یہ فرق گپھا اور گھر، کچے گوشت اور شاہی دسترخوان کا فرق ہے۔ حیوانوں ہی کی طرح انسان بھی خارجی فطرت کی ستم رانیوں سے بچنے کے لیے پناہ گاہیں بناتا ہے

لیکن گیھا پر قناعت نہیں کرتا۔ اپنی بنیادی جبلتوں پر قائم انسان نے انسانی سطح پر چند ایسے جذبات اور احساسات پیدا کیے ہیں جو جانوروں میں دیکھنے کو نہیں ملتے۔ اُن کی تسکین کا سامان فراہم کرنے کی انسانی کوششوں کا نتیجہ اس کی تہذیبی اور تمدنی ثروت مندی کی شکل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کا اثر خود انسان کی نفسیات پر اتنا انقلابی ہوا ہے کہ محض اندھی جبلت کی سطح پر جنس کی تسکین، محض تسکین رہتی ہے اور ایک ایسے بھرپور تجربہ میں نہیں بدلتی جو بہ یک وقت تسکین بخش، حُسن آفریں، روح پرور اور ثمر آور ہو —— ایک ایسا تجربہ جو اس کے دوسرے حواس کو بیدار کرے، رنگا رنگ جذبات کو شدت اور گہرائی بخشے، بدن کو سبک سار، روح کو سبک سیر، اور نظر کو پُر شوق کرے۔ گویا جنسی تسکین بدن کا بوجھ ہلکا کرنے، اعصابی تناؤ کو دور کرنے اور اندرونی تشنج کو نکال پھینکنے کا نہیں بلکہ احساسات کے ذریعہ کچھ جذب کرنے، جذبات میں دوسرے وجود کو سمونے، ذہن کو سرشار اور روح کو کیف و انبساط سے مالا مال کرنے کا نام ہے۔ جب جسم صرف جسم رہتا ہے اور دوسرے جسم کا استعمال صرف ایک آلے کے طور پر کرتا ہے تو جسم کے تقاضے تو پورے ہو جاتے ہیں لیکن روح کے تقاضوں کی قیمت پر۔ جسم لذت سے نا آشنا نہیں رہتا۔ لیکن یہ لذت وہی ہوتی ہے جس سے راشد کے الفاظ میں ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کا —— کلیانی میں بیدی جنس کی اسی واماندگی "پستی" اور لذت کی جہنم آشنائی کا منظر دکھانا چاہتے ہیں۔

"کلیانی" میں بدن سے بدن کا ملاپ نہیں بلکہ سودا ہے۔ طوائف کا جسم مرد کے لیے آلہ کار ہے اور اس لیے اسے جگانا، جگا کر اپنانا، اپنا کر اس میں جذب ہو جانا، مرد کے جسم کا تقاضا بھی لیکن مقدر نہیں۔ اگر یہ تقاضا پورا بھی ہو۔ جیسا کہ کلیانی میں ہوتا ہے۔ اور مہی پت کلیانی کے جسم کو جگاتا ہے تب بھی یہاں جسم کا آہنگ روح کا آہنگ نہیں بنتا جیسا کہ "بو" میں بنتا ہے کیونکہ مہی پت کوٹھے پر صرف جسم خریدنے آتا ہے اور کلیانی صرف جسم بیچتی ہے۔ دونوں کا اندرون ایک دوسرے سے اجنبی رہتا ہے اور جب وہ ایک دوسرے کے اندر جھانکتے ہیں، جب مہی پت دیکھتا ہے کہ کلیانی کو بچہ بھی ہوا ہے۔ وہ ویشیا ہی نہیں بلکہ ماں بھی ہے۔ تو اس کی طبیعت اور منغّض ہوتی ہے کیونکہ کوٹھے پر وہ گھر کے مزے لینے نہیں آیا تھا وہ عورت کے اندر جھانکنے نہیں بلکہ اسے محض باہر سے بھوگنے آیا تھا۔ یہاں بدن روح کی نفی ہے۔ لیکن بے روح جسم سرد لاش ہے جو سرد آلہ کار کے طور پر کام آ سکتا ہے لیکن مہی پت کو یہ منظور نہیں۔ لہٰذا وہ

روح کو بیدار کیے بغیر جسم کو بیدار کرتا ہے اور طوائف کے ساتھ سمبھوگ کی اسفل ترین اور غلیظ ترین سطح پر گرتا ہے ''بو'' میں دو بدن ایک دوسرے سے اجنبی ہیں لیکن منٹو نے یہ کمال کیا ہے کہ بدن کی سرمستی کو اُس نے روح کی سرمستی میں بدل دیا ہے۔ گویا بدن کے ساز پر روح کا نغمہ چھیڑا ہے اور گو بدن ثانوی نہیں بنتے۔ لیکن افسانہ بدن کی تسکین اور لذت کا نہیں بلکہ فطرت کی تیسق ترین گہرائیوں سے بلند ہونے والے اہتزاز کا بیان بنتا ہے۔ کلیانی میں جنس کی بھڑکتی آگ ہے۔ دو انگارہ جسم ہیں اور روح کے ویرانے میں تسکین کی گراں بار لذت ہے اور اس سے ماورا کچھ نہیں اور یہی جنس کا جہنم ہے۔

افسانہ کے بظاہر حقیقت پسندانہ بیانات کے پیچھے جہنم کی اشاریت پنہاں ہے جو اس قدر پُرفریب ہے کہ نظر انداز کی جاتی رہی ہے اور جس کے نتیجہ میں ''کلیانی'' کو طوائف کا افسانہ، یعنی عورت کی اقتصادی اور سماجی پستی کا افسانہ سمجھا گیا ہے۔ مثلاً مہی پت کا سیڑھیاں اُتر کر کھولی میں جانا۔

> ''لوگ سمجھتے ہیں پاتال نرک کہیں دور دھرتی کے اندر ہے لیکن نہیں جانتے کہ وہ صرف دو تین سیڑھیاں نیچے ہے۔ وہاں کوئی آگ جل رہی ہے اور نہ اُبلتے ہوئے کھولتے ہوئے کنڈ ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ سیڑھیاں اُترنے کے بعد پھر اُسے کسی اوپر کے تھڑے پر جانا پڑے جہاں سامنے دوزخ ہے۔ جس میں ایسی ایسی اذیتیں دی جاتی ہیں کہ انسان اُس کا تصور بھی نہیں کرسکتا۔''

ایک جگہ لکھتے ہیں: ''وہ ضرور نرک میں جائے گا — مہی پت .... جانے دو!'' پھر ٹوٹی ہوئی دیواروں پر سیلن اور کائی سے عجیب بھیانک سی شکلیں بنا دی ہیں جن سے طبیعت بیٹھ جاتی ہے۔ بیدی لکھتے ہیں۔

> ''معلوم ہوتا تھا وہ دیواریں نہیں تبتی اسکرول Scroll ہیں۔ جن پر نرک اور سورگ کے نقشے بنے ہیں۔ گنہگاروں کو اژدہے ڈس رہے ہیں۔ اور شعلوں کی لپلپاتی ہوئی زبانیں اُنہیں چاٹ رہی ہیں — پورا سنسار کال کے بڑے بڑے دانتوں اور اُس کے کھوہ ایسے منہ میں پڑا ہے!

اس بیان میں اژدہے کا ڈسنا اور شعلے کی لپلپاتی زبان کا چاٹنا نہ صرف جنسی علائم ہیں بلکہ کچھ ہی وقت بعد یہ علائم مہی پت کے جنسی عمل اور تجربے کے ذریعے حقیقت میں بدل جاتے ہیں۔ سنسار کا کال کے کھوہ ایسے منہ میں پڑا ہونا مہی پت کی اس خواہش کو معنی دیتا ہے جب وہ کلیانی کے سیاہ فام برہنہ بدن میں کائناتی عورت کو دیکھنا چاہتا ہے اور اس بدن کو بیدار کرنے کے لیے اس کی زبان شعلوں ہی کی طرح لپلپاتی ہے۔

مہی پت کلیانی میں کائناتی عورت کو دیکھنا چاہتا ہے۔ '' کیونکہ کلیانی تو آتی ہے چلی جاتی ہیں۔ مہی پت بھی آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں لیکن عورت وہیں رہتی ہے اور مرد بھی۔ یوں یہ سب کچھ سمجھ میں نہیں آتا حالانکہ اس میں سمجھنے کی کوئی بات ہی نہیں—''

لیکن کائناتی عورت یا ابدی عورت ——— محض ایک تجرید ہے۔ ایک ایسی تجرید جو تخیل کی سطح پر جسم اور جذبات کے مظاہر کی صورت میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔ جسم کی اپنی فراست ہوتی ہے جس کے ذریعے جبلت کے تاریک دیوتاؤں کے معجزے محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن انھیں معنی پہنانا، کشف و دانش کی سطح پر لانا، ذہن کے لیے لگ بھگ ناممکن ہے۔ ورنہ زندگی میں کوئی اسرار نہ رہیں اور مرد اور عورت ایک دوسرے کے لیے کھلی کتاب بن جائیں۔ مرد اور عورت ایک دوسرے کو اسی طرح دیکھتے ہیں جس طرح چاند زمین کو اور زمین چاند کو۔ ان کے سامنے ہمیشہ ان کا ایک ہی رخ آتا ہے۔ اور وہ سمجھتے ہیں کہ چاند کا بھی ایک ہی رخ ہے اور زمین کا بھی۔ حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ ان کی دوسری سمت اور دوسرا پہلو بھی ہے جو چاہے نظر نہ آئے لیکن ہے ضرور۔ فنکاری نامعلوم کو معلوم کے لباس میں پیش کرتی ہے اور فطرت انسانی کے ان گوشوں کو بے نقاب کرتی ہے جو ظاہری دو آنکھوں سے دیکھے نہیں جاتے۔

عورت ابدی عورت کی تجرید پر نہیں رہتی وہ انسانی سطح یعنی خاندانی اور سماجی سطح پر جیتی ہے۔ مرد ہی کی طرح اور لمحات کے آئینوں میں بکھرے ہوئے اس کے وجود کو جوڑ کر اس میں رہی ہوئی ابدی عورت کا تجربہ کیا جاسکتا ہے۔ کلیانی ویشیا ہے لیکن ایک بچے کی ماں بھی ہے۔ مہی پت رنڈی میں ماں کو دیکھ نہیں سکتا اسے نفرت ہو جاتی ہے—ماں سے بھی اور بچے سے بھی، کیونکہ لذت جو مرد عورت کو جنسی آلہ سمجھتا ہے تخلیق کا سرچشمہ نہیں۔ مہی پت اپنے جسم کی آگ بجھانے آتا ہے۔ روح کو سیراب کرنے نہیں۔ عورت کا کھولتا ہوا جسم مرد کی بھڑکتی ہوئی آگ کو بجھاتا ہے اور

یہ آتشیں تجربہ جسم کا جہنم ہے۔ پرش اور پرکرتی کا میتھن نہیں کہ آسمان گھنگھور گھٹا کی صورت تپتی ہوئی زمین پر برسے۔ جس طرح پورا سنسار کال کے کھوہ ایسے منہ میں پڑا ہوا ہے۔ اسی طرح مہی پت کلیانی میں ڈوبتا چلا جاتا ہے۔ اس نرک میں، ویشیا کی کھولی میں کالی درگا کا روپ اختیار کرتی ہے جو مرد کے اندر رہے ہوئے راکھشش کو مارتی ہے۔ سیلن کی دیوار پر ٹنگی درگا کی تصویر کو مہی پت لال دیکھتا ہے۔

> "درگا شیر پر بیٹھی ہوئی تھی اور اس کے پانو میں راکھشش مرا پڑا تھا۔ ایک ہاتھ میں کٹا ہوا سر تھا بالوں سے تھاما ہوا — اور مہی پت کو معلوم ہو رہا تھا جیسے وہ اس کا اپنا سر ہے۔"

لیکن ابدی عورت جو اسطور کی سطح پر دیوی بھی ہے۔ ماں بھی ہے اور ویشیا بھی۔ کلیانی کے روپ میں ویشیا بھی ہے۔ ماں بھی اور درگا بھی۔ اس سمہار کے باوجود وہ جیتا ہے اس بچے کی بھی جسے وہ مہی پت کو دکھاتی ہے اور اس بچے کی بھی جو مہی پت ہے اور جو راکھشش کے مرنے کے بعد کلیانی کی آغوش میں پڑا ہوا ہے۔ یہ کائناتی عورت عظیم ماں کی صورت ویشیا میں بھی موجود ہوتی ہے۔ اسی لیے ویشیا اپنے آپ کو محض ایک جنسی آلے میں تبدیل نہیں کر سکتی یہ اسی وقت ممکن ہے جب وہ انسان مٹ کر مشین بن جائے اور مرد جانتا ہے کہ ویشیا مشین نہیں عورت ہوتی ہے۔ مرد اپنی جنسی تسکین کے لیے کوٹھے پر عورت ہی کی تلاش میں آتا ہے۔ اگر وہ سرد آلہ ہے تو اس میں ازلی عورت کو جگاتا ہے۔ اس کے باوجود وہ اس کا استعمال ایک شے کے طور پر کرتا ہے۔

کوٹھے کی جنسیت میں نرمی اور ملائمت کا بڑی حد تک فقدان ہوتا ہے۔ کیونکہ مطلوبہ جنس خریدی ہوئی ہوتی ہے۔ اور خریدی ہوئی چیز کی قیمت وصول کی جاتی ہے۔ مرد کی فعالیت نے اسے جو مرد کا پندار عطا کیا ہوتا ہے، وہ اس وقت اپنی پوری جارحیت کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے جب عورت کا مرد پر کوئی جذباتی حق نہیں ہوتا۔ عورت عام طور پر اپنے جسم کا جارحانہ استعمال پسند نہیں کرتی، کیونکہ جارحانہ استعمال ہمیشہ یک طرفہ، خود غرضانہ اور نفس پرستانہ ہوتا ہے کیونکہ اس کا سرچشمہ مرد کی نرگسیت اور اس کا پندار ہوتا ہے جو شہوت کے غلبہ کا نقاب اوڑھ کر آتا ہے۔ اسی لیے عورت کو یہ بات پسند نہیں آتی کہ اسے طوائف کی طرح استعمال کیا جائے۔ کوٹھے پر چار روپے

والا پان کھا کر جانے کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ خریدی ہوئی عورت کے ساتھ جو بھی سلوک کیا جائے روا ہے۔ عورت کے ساتھ یہ جارحیت اور سادیت مرد کی ایک گہری نفسیاتی گرہ کی نشان دہی کرتی ہے۔ یہاں سادیت کی نفسیاتی وجوہ میں جانے کی ضرورت نہیں۔ ہمارے لیے بس اتنا کافی ہے کہ بیدی نے افسانے میں مہی پت کی سادیت پر بہت زور دیا ہے۔

> ''اس کے بدن میں بے حد طاقت اور بجلیاں تھیں جنھیں وہ کیسے بھی جھٹک دینا چاہتا تھا۔ اپنی وحشت میں وہ اس وقت کائنات کی عورت کو بھی بھول گیا اور مرد کو بھی۔ ایک جست کے ساتھ اس نے اپنا پورا بدن کلیانی پر پھینکنا شروع کر دیا۔ ایک دل دوز سی چیخ نکلی اور جلپا بہت سنائی دی۔ کلیانی رو رہی تھی، کراہ رہی تھی یا وہ ایک عام کسبی کی طرح گاہک کو لات مارنا جانتی تھی یا پھر وہ اتنے اچھے گاہک کو کھو دینے کے لیے تیار نہ تھی۔''

پورا افسانہ تضادات کے تناؤ میں جکڑا ہوا ہے۔ اور اس سختی سے جکڑا ہوا ہے کہ اس کے فشار سے وہ ابہام پیدا ہوتا ہے جسے صرف شاعری برداشت کرسکتی ہے۔ یہ ابہام فنکارانہ پیچیدگیوں کا نتیجہ نہیں بلکہ مرد اور عورت کے ان رشتوں کی گتھیوں کا نتیجہ ہے جو اپنی اصل میں پر اسرار ہیں۔ سلجھ کر بھی نہیں سلجھتیں اور سمجھ میں آکر بھی سمجھ میں نہیں آتیں۔ ہر کاروبار کی مانند ویشیا کا کاروبار تو دو اور دو چار کی طرح چوکھا اور آسانی سے سمجھ میں آنے والا ہے۔ لیکن کوٹھے پر جو جنس فروخت ہوتی ہے وہ عورت کا جسم ہے اور عورت اپنی نفسیاتی پیچیدگیاں اور جسم باطنی گہرائیاں رکھتا ہے۔ وہ عمل جو بدن کا ہے اُس سے فطرت تخلیق کا کام بھی لیتی ہے اور تخلیق عورت کو ماں بناتی ہے چاہے وہ ویشیا ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن ماں بن کر بھی ویشیا کا بدن ویشیا ہی کا رہتا ہے جو بکاؤ ہے اور گاہک کے لیے محض ایک آلۂ جنسی۔ کائناتی عورت کا روپ اس کے ویشیا کے رول کو نہیں بدل سکتا۔ جس طرح ویشیا اپنے اندر کی عورت کو نہیں مار سکتی۔ اسی طرح اندر کی عورت ویشیا کو ختم نہیں کر سکتی۔ لہٰذا کاروبار کے بعد کلیانی پھر سے مہی پت سے پیسے اینٹھنے لگتی ہے جس سے مہی پت کے دل میں نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔

اگر کلیانی کا بچہ مستقبل کا مرد ہے تو اس کا مرد گاہک مہی پت جنسی تسکین پا کر ایک بچہ

ہی کی مانند اُس کی بانہوں میں سما جاتا ہے۔ گویا وہ ہر دو حالتوں میں مرد کو جنم کر اور مرد کو مار کر بھی ماں ہی رہتی ہے اور بدن کا ایک ہی میکنزم اُسے جنیتا بھی بناتا ہے اور رنڈکا بھی۔ وہ اپنا بچہ مہی پت کو دکھاتی ہے اور بچے کے لڑکے پن کو دیکھ کر خوش ہوتی ہے۔ لیکن یہی ''لڑکا پن'' مرد بن کر اُسے ابھی دلدوز اذیت سے دوچار کر چکا ہے۔ یہ اذیت عورت کا نہیں، رنڈی کا مقدر ہے۔ وہ خود کو کاروباری مرد آلہ میں بدل دینا چاہتی ہے۔ لیکن چونکہ زندہ وجود ہے اس لیے آرگنزم کو میکنزم میں تبدیل کرنا اُس کے لیے ممکن نہیں۔ وہ مرد آلہ بنی رہے تب بھی جسمانی اذیت سے اُسے نجات نہیں۔ مرد مرد آلے کو قبول نہیں کرتا۔ بلکہ جسم میں عورت جگاتا ہے۔ لیکن پھر جاگی ہوئی عورت کے جسم کا استعمال مرد آلے کے طور پر ہی کرتا ہے ــــــ افسانہ میں جنس کا کھیل نہیں جنگ ہے۔ پیار نہیں پربار ہے۔ شہوت وحشت میں، جارحیت سادیت میں اور لذت اذیت میں بدلتی ہے۔ جنس کے جنسی تجربہ کی اذیت ناک لذت کا بیان بیدی ایک بولتی ہوئی تشبیہ کے ذریعہ کرتے ہیں۔

> ''اس کے پورے بدن میں مہی پت اور اس کی زبان کے
> کارن ایک جھرجھری سی دوڑ گئی اور وہ اس چیونٹے کی طرح تملانے لگی
> جس کے سامنے بے رحم بچے جلتی ہوئی ماچس رکھ دیتے ہیں۔''

کلیانی کے لیے مہی پت اُس کا گاہک ہے۔ اس کا مرد نہیں۔ ''تیرا گاہک آیا ہے اس طرح کہا جاتا ہے گویا تیرا مرد آیا ہے۔ لیکن گاہک مرد نہیں بنتا۔ ویشیا ویشیا رہتی ہے رکھیل تک نہیں بنتی۔ مہی پت ویشیائیں بدلتا رہتا ہے اور کلیانی مہی پت کے لیے دوسری ویشیا فراہم کرنے کا وعدہ بھی کرتی ہے۔ لیکن دوسری کے پاس وہ جائے گا اسی کے ذریعہ سے۔ گویا مہی پت پر کلیانی کا اختیار اس حد تک ہے کہ دوسری تک وہ اس کے ذریعہ جائے۔ پائداری کی بنیاد بھی یہاں تغیر پر قائم ہے۔ اسی لیے تجربہ یہاں تجدید کا سبب نہیں بنتا۔ محض تکراری فرسودگی لیے رہتا ہے۔ جفا ہے توبہ ہے لیکن قتل کے بعد اور پشیمانی گو سچی ہے لیکن وقتی ہے۔ بیدی لکھتے ہیں:

> ''مہی پت نے کلیانی کے کندھے پر ہاتھ رکھتے ہوئے کہا۔
> مجھے معاف کر دو کلیانی۔ میں نے سچ مچ آج تم سے جانوروں کا سلوک کیا
> ہے لیکن مہی پت کی بات سے بالکل پتا نہ چلتا تھا کہ اب وہ ایسا نہ کرے

گا۔ اسی بات کا تو نشہ تھا اُسے یہ تو فالتو سی بات تھی۔“

کلیانی جب مہی پت کو اپنا بچہ دکھاتی ہے تو وہ اور بھی پریشان ہوتا ہے۔ جسے وہ صرف جسم سمجھتا تھا وہ تو اندر سے عورت نکلی اور عورت ماں۔ یہ سلسلہ اتنی دور تک جاتا ہے اس کا تو اسے گمان بھی نہیں تھا۔ ویشیا ویشیا رہے، اینڈ حسن رہے تو احساس گناہ نہیں ہوتا کیونکہ اُن کی قیمت چکا دی جاتی ہے۔ مہی پت سوچتا ہے۔

”میں تو سمجھتا تھا ان لڑکیوں کے پاس آتا ہوں تو کوئی پاپ
نہیں کرتا۔ یہ دس کی آشا رکھتی ہے تو میں دس دیتا ہوں ———— یہ بچہ؟“

یہ بچہ اس بات کا اشارہ ہے کہ ویشیا اپنا جسم بیچ کر اب گویا اپنے بچے کی پرورش کرے گی۔ ماں طوائف سے الگ ایک دوسرے روپ میں کھڑی ہو جاتی ہے۔ گویا اصل عورت تو ماں ہے جو بدن کو اینڈ حسن کے طور پر بیچتی رہے گی۔ اصل عورت ہاتھ نہیں آئے صرف بدن ہی ہاتھ آئے گا۔ اور مہی پت جسم نہیں عورت کے ساتھ سونے آتا ہے۔ یعنی جسم کا کارخانہ اپنی پوری معنویت کھو دیتا ہے۔ پورا جنسی فعل بے معنی بن جاتا ہے۔ تجربہ نہیں رہتا محض ایک فعل رہتا ہے۔ قوتِ مردی کے افتخار کے کیا معنی جب اس کے فخر کی شناخت کرنے والی کوئی عورت ہی نہیں۔ اُس کی جارحیت اور سادیت اس اندرونی محرومی کا نتیجہ ہے کہ بے معنی اور بے مقصد تشدد اندر سے کھوکھلی ذات کا اپنی شناخت منوانے کا واحد ذریعہ ہے۔ مہی پت سوچتا ہے: یہاں تو دم گھٹتا ہے۔ جاتے سمے تو گھٹتا ہی ہے۔

بیدی نے پورا افسانہ اشاروں میں لکھا ہے۔ کیونکہ جن رموز کو وہ منکشف کرنا چاہتے ہیں وہ وضاحت کی روشنی کی تاب نہیں لا سکتے۔ ہر جملہ رمز آشنا ہے اور ہر واقعہ نفسیاتی گہرائیوں کا خزینہ۔ افسانہ نہایت اکھڑ بلکہ کرکری زبان میں لکھا گیا ہے۔ جُملے جلتی لکڑیوں کی مانند تڑختے ہیں۔ معنی کے شرارے پیدا بھی نہیں کر پاتے کہ شعلہ دھواں دینے لگتا ہے۔ اور قاری کی سانس رُندھ جاتی ہے۔ یہ اسلوب نرک کی فضا کے لیے مناسب بھی ہے۔ رنڈیوں کی مخصوص ٹوٹی پھوٹی ہندوستانی یعنی بمبئی کی زبان کا استعمال جسموں کے کاروبار کو اس کی برہنہ شکل میں پیش کرنے کے لیے موزوں ذریعہ ہے کہ فحاشی کے امکانات اس وقت بڑھ جاتے ہیں جب زبان کے دبیز مخملی پردوں سے تاک جھانک کا کام لیا جائے یہاں جھاڑ جھنکاڑ زبان وہ خاردار جھاڑیاں ہیں جن

کے بیچ سے افسانہ کا گدا انخش مواد بہتا ہے اور فطرت انسانی کے نامعلوم پہلوؤں کی جھلکیاں دکھاتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کلیانی آرٹ کا اتنا ہی اچھا نمونہ ہے جتنا کہ مثلاً: جوگیا، ببل وغیرہ جن میں آرٹ الجھاؤ اور ابہام کا شکار ہوئے بغیر تمام تہہ داریوں کے باوصف اپنا حسن سادہ پانے میں کامیاب ہوا ہے۔ لیکن کلیانی کی تہہ داریاں اشکال اور ابہام کا شکار ہوتی ہیں۔ ان معروضات کے باوصف کلیانی یوپینس ہی کی مانند صلائے عام ہے ان غواصوں کے لئے جو گوہر معنی کے لئے گہرے پانیوں میں اترنے سے گھبراتے نہیں۔

◆ ◆

باری کا بخار

باری کے بخار کا آغاز اس طرح ہوتا ہے " مکانوں کے بلاک اور باڑیاں بھٹے میں تپتی تپتی ہوئی اینٹیں ہو گئے۔ گھروں کے اندر پنکھے چل تو پوری سپیڈ سے رہے تھے لیکن اس گرم اور چپ چپ ہوا کو چاروں طرف پھینک رہے تھے جس سے بچنے کے لئے ہاشمانے دروازے بند کر رکھے تھے۔ " پھر باری کا بخار ہے، بخار میں جلتا بھنتا جسم ہے، جسے سردی بھی لگتی ہے اس لئے اسے کمبل میں لپیٹا جاتا ہے اور کمبل میں پسینہ سے شرابور پڑے ہیں۔ کلکتہ کے اس موسم کا مقابلہ ایک باپ اکا ذبے۔ کے موسم سے کیجئے۔ "باری کا بخار" میں نبھو کرشن کی جنسی زندگی کا اجاڑپن ہے جس سے بھاگ کر وہ کوٹھوں کی ہیرا پھیری کرتا ہے جو غلاظت لاتی ہے۔ اس کے مقابلہ میں کانت چندر داس کی جنسی زندگی میں بیوی کے سرد پڑ جانے سے جمود آتی ہے جس کی علامت افسانہ میں پت جھڑ کا موسم ہے۔ لیکن جب کم عمر دیویانی اسے ملتی ہے تو کانت چندر داس دونوں ہاتھوں سے اس کی بہاریں لوٹتا ہے۔ پت جھڑ میں گرمی حبس اور پسینہ میں چپ چپاتے جسموں کی وہ طبیعت کو بولانے والی کراہیت انگیز کیفیت نہیں جو زیر مطالعہ افسانہ میں ملتی ہے۔

اس غلیظ موسم کی ضد نبھو کرشن کی بیوی مادھی ہے۔ نبھو کرشن ۳۷ سالہ نوجوان ایک کامیاب ڈراما نگار اور ایکٹر ہے۔ کلکتہ کی تین ہزار سے اوپر ناٹک کمپنیوں میں سے نبھو دا کی "لوک بانی" ہی تھی جسے سب سے زیادہ عزت ملی۔ ٹکے بھی ملے تو انہوں نے ساتھ کام کرنے والوں میں بانٹ دیئے۔ خود یوں سکھی ہو گئے جیسے آدمی جھڑ جانے کے بعد ہوتا ہے۔ ہاتھ جھٹکتے ہوئے وہ اشوش باڑی چلے آئے اور اپنی پتنی سے وہ مار کھائی کہ پتا کی مار بھی اس کے سامنے کیا ہوگی۔"

نبھو دا لکھتے تھے اور ایکٹنگ بھی کرتے تھے۔ جب لوگ انہیں پھولوں کے ہار پہناتے تو وہ انہیں اتار کر اپنے کھیل کی سندھیا رانی یا ناگ بھیم کے گلے میں ڈال دیتے۔ اور کبھی اپنی پتنی اس

مان پرتیشٹھا میں شامل ہو جاتی۔ ''یہ تو سب ان کا ہے میرا کیا ہے۔'' وہ ان عورتوں میں سے تھی جو اپنے بچوں کے بارے میں بھی یہی کہا کرتی ہیں۔ ''سب ان کی ہیں۔ میرا کیا ہے۔ اس کے لئے اپنی قیمت بڑھانے اپنا مول ڈلوانے اب کوئی راستہ نہ تھا سوائے اس بات کے کہ وہ سب ایسی باتیں کرے جو نبھ کرشن نہیں کر سکتے تھے۔ وہ شخصیت تھے چلن نہیں۔ چنانچہ نبھ شخصیت ہوتے گئے اور مادھوی چلن پکڑتی گئی۔ اس نے گھر اور دھر ادھر آنے والے پانچ بچوں کی طرف اپنا دھرم سنبھال لیا۔ پوجا پاٹھ شروع کر دئے۔ کہاں وہ ہوٹل چکن مٹن سے ادھر بات ہی نہ کرتی تھی اور کہاں اب اس نے انڈہ میت تو ایک طرف گھر میں مچھلی بھی گھسنے کی ممانعت کر دی۔ دوبار دکشنیشور جاتی ہے۔ رام کرشن کو نہیں ماں کو ماتھا ٹیکتی ہے۔ مادھوی خوبصورت ہے بہت خوبصورت سفید بے داغ ساڑی میں تو دیوی لگتی ہے۔ لیکن نبھ کرشن کو دیوی نہیں عورت چاہئے، عورت۔ آدمی کتنا بھی شریف ہو۔ کتنا بھی ٹھنڈا ہو۔ لیکن ایک وقت آتا ہی ہے جب اسے عورت کی ضرورت ہوتی ہے۔ نبھ کرشن پوچھتا ہے۔ دیوی کے ساتھ بھی سمبھوگ کر سکتا ہے کوئی۔

اور سمبھوگ کے لیے نبھ کرشن جن عورتوں کے پاس جاتا ہے انھیں وہ نفرت سے پشاچنی کہتا ہے۔ کپڑے بھی اتار لیتی ہے۔

> جب نبھ کرشن کو باری کا بخار آتا ہے تو وہ توہم سے سوچتا ہے بخار نے گھر دیکھ لیا ہے، آج پھر اس کی باری ہے گھر بدل لینا چاہئے۔ چنانچہ وہ کمبل اوڑھ کر سیدھا سواتی کے گھر پہنچتا ہے سواتی نبھ کرشن کے ڈراموں میں چھوٹے چھوٹے نٹ کھٹ سے رول کیا کرتی تھی۔

''یہی نبھ کرشن کبھی سواتی کے اپنے تھے۔ شریر کے اپنے تو آتما کے اپنے، شادی کے پہلے وہ کیسے گھر کے گربھ استھل تک گھسے آتے تھے۔ سواتی ڈرتی کانپتی، بے ہوش ہو جاتی تھی۔ مگر ان کے وجود سے ایک اپار آنند کا بھی انوبھو ہوتا تھا۔ ان کے جانے کے بعد جیسے کسی نشہ میں سو جاتی۔ جاگتی تو ہر کام کے لئے بھاگ کر پہنچتی جہاں وہ چل کر بھی جا سکتی تھی۔ پھر کیا ہوا جیسے کہ ہوتا ہے — سواتی کو کمل بابو مل گئے اور نبھ کرشن کو مادھوی — نبھ ان مردوں میں سے تھے جن کے لئے عورتیں براتیں لے کر آتی ہیں۔ ایسے آدمی کی زندگی کیسے ویران ہو گئی۔ بیوی اجنبی ہو گئی اور غیر عورت کام نہیں آتی۔ نبھ دا تو کتنے دُکھ سے کہتے ہیں۔ میرا تو سربناش ہی ہو گیا اور ان کے کان میں تالیوں،

کی آوازیں آنے لگیں جو لوک بانی کے کام کے سلسلہ میں پڑی تھیں۔ سواتی کے ساتھ سواتی کے بغیر۔ اگر وہ ان کی ہوتی تو کیا اچھا ہوتا۔ پھر اس عورت (سواتی) کی سخاوت کی وجہ سے بنے جی رہتے جو اب مادھوی کے "سنگت" کی وجہ سے پارٹیوں، ہوٹلوں اور کوٹھوں کی راہ بنا رہے تھے۔

نبھ کرشن اور سواتی کیوں ایک نہ ہو سکے۔ اس کا سیدھا جواب تو قسمت کے کھیل ہیں جو بے جوڑ جوڑوں کو بنانے میں خاص لذت پاتی ہے۔ بیدی لکھتے ہیں۔ اب وہ ایک دوسرے سے یوجنوں دور تھے۔ ایک ایسی ہی نیتی (تقدیر) کے کارن جس نے شونار بنگلہ کو دو حصوں میں بانٹ دیا تھا۔ دو گاؤں کے بیچ گنگا یا برہم پتر کی لکیر اور کہیں نہ دکھائی دینے والا خط تھا جسے پھاندنے چولی مچی تھی ——— ادھر کی یا اُدھر کی

کیسا تہہ دار بیان ہے۔ وہ جو ایک ہو کر بھی ایک دوسرے سے مل نہیں پاتے اور جدائی میں دو زندگیوں کی کیسی پائمالی ہے۔ نبھ دا کی زندگی کا حال ہم نے جانا۔ سواتی کا کچھ کم بدتر نہیں۔

سواتی کمل بابو کے پالے کیسے پڑی، وہی نیتی یا تقدیر والا معاملہ ہے۔ کمل بابو ٹرانسپورٹ کا بزنس کرتے تھے اور پتہ نہیں کیسی کیسی ممنوعہ چیزوں کی کل گوری وغیرہ جگہوں پر ہیرا پھیری کرتے تھے۔ بات منہ سے نکل کر پھیل جاتی تھی۔ اس کی وجہ ان کے بڑے دانت تھے اور پان جو وہ کثرت سے کھاتے تھے۔ نبھ کرشن سواتی سے پوچھ ہی لیتے ہیں تم خوش ہو کمل بابو کے ساتھ۔ سواتی کہتی ہے۔ "بچپن میں ہوا سو ہوا (مطلب نبھ دا کے ساتھ کا معاملہ) میں تو سب بھول کر ان کی ہوتی ہوں۔ مگر وہ میرے پاس نہیں ہوتے ویسے سب کچھ ہوتا ہے۔ پر مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ کوئی اور ہیں اور" اور میں ——— ہر بار وہ میرا اپنی برت توڑ دیتے ہیں۔" اور سواتی جیسے رونے لگی۔ ایک اور موقع پر سواتی کہتی ہے۔ "یہ مرد لوگ بدن جگانا جانتے ہیں۔ "سُلانا نہیں جانتے۔ کمل بابو ڈرگ کا نشہ کرنے والے فحش ذہن کے بوالہوس آدمی ہیں۔ وہ ان لوگوں میں سے ہیں جو بدن کی گرمی کی بات کرتے ہیں۔ نبھ کرشن کے بخار کی اصل وجہ انہوں نے گرمی بتائی۔ پھر آنکھ مار کر بولے ——— جب تک اسے نکالیں گے نہیں۔ نبھ دا آپ ٹھیک نہیں ہوں گے۔ نبھ کرشن ایک روکھے پھیکے انداز میں مسکراتا رہا۔ آپ اشارہ تو کیجئے۔ کمل کہتے رہے۔ پھر وہ سندھیا کی باتیں کرنے لگے جو ان کے کھیل لوک بانی میں کام کرتی تھی نبھ کرشن نے کہا وہ عورت کتیا ہے کمل نے قہقہوں میں ہنستے ہوئے کہا۔ کون عورت کتیا نہیں ہوتی۔ پھر بولے" میں اسے ملوں گا نبھ دا، کیا لڑکی ہے۔ تمہارے کھیل

میں جب میگھ دوت کی نائکہ بنتی ہے تو صاف پتہ چلتا ہے۔ اسے ماہواری آرہی ہے۔ ایک تھو پان لیں گے؟'' پھر نبھ کرشن کے کان کے پاس اپنا منہ لے جاتے ہوئے کہتے ہیں۔ ''میں تو جب سواتی سے لو میکنگ کرتا ہوں تو میرے بچار میں سندھیا ہی ہوتی ہے'' اور پھر وہی قسط وار جنسی۔

سواتی نانے قد سانولے رنگ کی ایک خوش شکل عورت تھی۔ جس کے بدن کو اس کے پتی نے جگا دیا تھا لیکن سُلا نہ سکا تھا۔ تیز چلتی ہوئی وہ پیچھے سے بطخ معلوم ہو رہی تھی جو کسی بلی یا کتے کے جھپٹنے کی وجہ سے پوکھر کی طرف بھاگی اڑی جاتی ہے۔ کمل بابو گھر میں آئے تو وہ آگے پیچھے ہوگئی۔ کیا پئیں گے، کھائیں گے کچھ، کہیں تو نیبو پانی بنا دوں کمل بابو نے ڈانٹ دیا۔ تھوڑا دم تو لینے دو کہ آتے ہی پیچھے پڑ جاتی ہو اور پھر جب اپنی ساری کے پلو سے سواتی نے پسینہ پونچھنا چاہا تو انہوں نے اسے پرے دھکیل دیا۔ سواتی ذرا بھی شرمندہ نہ ہوئی۔ اگر نبھ دا ایسا آدمی کرتا تو وہ کنویں میں چھلانگ لگا دیتی۔

ایک ملن تو نبھ کرشن کے ساتھ تھا۔ سواتی کانپتی ڈرتی بے ہوش ہو جاتی۔ ان کے وجود سے ایک اپار آنند کا انوبھو ہوتا تھا۔ ان کے جانے کے بعد وہ جیسے کسی نشہ میں سو جاتی۔ ایسے آدمی کی بے رخی دیکھ کر عورت کنویں میں چھلانگ لگا دیتی۔ کمل بابو بدن جگا سکتا تھا جو کوئی بھی کر سکتا ہے۔ سُلا نہیں سکتا تھا جو اپار آنند کے بعد کا مرحلہ ہے۔ اس کام کے لئے مرد چاہیئے جو دونوں باہوں سے عورت کو تھامے ہوئے ہو۔ لیکن کمل بابو کی باہوں میں سواتی کہاں ہوتی۔ وہ تو سندھیا ہوتی۔ سواتی تو محض جلق کا بہانہ ہوتی۔ سمبھوگ تو سندھیا کے ساتھ ہوتا۔ وہ جس نے سکھ ہی نہیں دیا اس کے جھڑکنے پر کڑھنا کیسا۔ عادی ہوگئی تھی وہ گندے آدمی کے ساتھ گندے گھر میں رہتے ہوئے۔

> ''سواتی تو بلّی کی طرح سے صاف اور ستھری رہتی تھی اس کی ہر بات میں ایک قرینہ ایک ادا تھی۔ پھر یہ سب کیا ہوا؟ —— پھر؟ کچھ بھی ہوا...... بدن سے اُتارے اور اِدھر اُدھر پھینکے ہوئے کپڑوں میں سے کل پرسوں کے پسینے کی باس آرہی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا اسے کہ گھر کی مالکن اب کیچ اور غلاظت ہی کو پسند کرنے لگی ہے۔ اس بھینس کی طرح سے جو دلدل میں لوٹ کر ہی تسکین پاتی ہے۔ اوپر پنکھے کی ہوا میں وہ کپڑے ہل رہے تھے۔ کبھی آہستہ کبھی تیز..... دھوتیاں اور چیتے ایک دوسرے میں یوں اُلجھے ہوتے تھے جیسے رنڈیوں اور بھڑووں کی محبت۔''

افسانہ کی گندی اور فحش امیجری اس احساس کو ابھارتی ہے کہ صاف ستھرے صحت مند دولت مند افراد کی ازدواجی زندگی میں جب کھوٹ پڑ جاتی ہے تو بظاہر تو زندگی کی گاڑی نارمل طریقہ پر چلتی رہتی ہے لیکن سڑاند اندر ہی اندر پھیلتی جاتی ہے۔ پھر چاہے یہ زندگی مادھی کی سفید پاکباز دھرم نشٹا زندگی ہو، نبھو کرشن کی پارٹیوں، ہوٹلوں اور کوٹھوں کی زندگی ہو، کمل بابو کی گولیوں کے نشے میں کھوئے ہوئے پتی کے ساتھ لیکن تصور میں دوسری عورت والی زندگی ہو اور سواتی کی پرانی باتیں بھول کر پتنی دھرم نبھانے کی، گرہستن بننے کی اور بیٹی کے لئے اچھی ماں ثابت ہونے کی کوششوں والی زندگی ہو، دیمک لگی چیز کی مانند اندر ہی اندر کھوکھلی ہوتی چلی جاتی ہے۔ کہیں کوئی مداوا ہی نظر نہیں آتا۔

بیدی نے سچویشن بھی ایسا چنا ہے جس میں دلداری سے زیادہ تیمارداری کے جذبہ کا اصراف ہے۔ اسی لئے تو نبھو سواتی سے کہتا ہے۔ ”بیمار کے بھی کوئی لنگ ہوتا ہے سواتی“ اور سواتی کو لیپ بنانے چائے بنانے چادر کمبل بچھانے کے کام میں لگ جاتی ہے۔ لیکن اسے ڈر بھی ہے گھبراہٹ بھی ہے۔ دروازے کھلے رکھتی ہے۔ بیٹی کو بلا رکھتی ہے۔ کیونکہ شوہر کی بے وقت آمد پڑوسیوں کی تاک جھانک اور کاناپھوسی کا خوف ہے۔ اب وہ پیاسا ہے اور سواتی سے ڈرتی ہے۔ کہاں وہ کنوارپنے کی بے خوفی کہ نبھو کرشن گھر کے گربھ ستھل میں داخل ہو جائے۔ ایک دوسرے کی تسکین کا سامان قریب ہے، سامنے ہے، لیکن اس پر اب اخلاقیات اور رسوائیوں کے پہرے ہیں۔ جس کے بغیر زندگی جہنم ہے وہ سامنے ہے پاس ہے۔ لیکن اسے چھونا بھی منع ہے۔

اگر مادھی یہ کہنے والی عورت ہے کہ یہ تو سب ان کا ہے۔ میرا کیا ہے۔ تو اس کے برعکس سواتی ان عورتوں میں سے ہے جو کہتی ہیں میرا کیا نہیں، سب کچھ میرا ہے۔ یہ ایروز یعنی کام کی بھاشا ہے۔ یہ سپردگی دوسرے کے لئے بدن کا بچھ جانا شخصی انا کی وہ نفی ہے جو دھرم کی اصل ہے اور مادھی یہی نکتہ نہیں سمجھتی کیونکہ اس کا دھرم اس کی انا کا اپنی ذات اور ذات کی قیمت منوانے کا ذریعہ ہے۔ اسی لئے شخصی نجات بھی، موکش اور مکتی کی کامنا بھی، اپنی ذات پر اصرار ہے، خودی کے حصار کی اسیری ہے۔ مادھی سادھوی بلکہ دیوی ہونے کے باوجود اس گن سے محروم ہے جو آدمی کو دیوتاؤں سے بھی زیادہ پرکشش بناتا ہے، اور جو کام یعنی ..... ایروز کی زمین سے پھوٹا ہوا گل نو بہار ہے۔ اسی پھول کی سگندھ سے سواتی اور نبھو دا کا وجود مہکا ہوا تھا، اور یہ سگندھ ابھی بھی دونوں کے تعلقات میں

مہکی ہوئی ہے لیکن اس پر مادھی کے تقدس اور کمل بابو کی ہوس کے سائے منڈلاتے ہیں۔

انسان حیوان اور دیوتا کے بیچ کی کڑی ہے۔ اسی درمیانی منطقہ میں کام کی پھلواڑی کھلتی ہے۔ اسی پھلواڑی میں تماشائے گلشن اور تمنائے یدن میں اس کی نجات بھی ہے، جذبے کی سیرابی، زندگی کی تکمیل اور روح کی شادکامی بھی ہے۔ اس سطح پر روح کی نامرادی اور تشنہ کامی کا علاج نہ دھرم میں ہے نہ ہوس میں۔ یہ تو صرف گریز کے بہانے اور واماندگی کی پناہ گاہیں ہیں۔ ہوس کو اخلاقیات کی لگام چاہئے اور دھرم کو زہد و تقویٰ کی تادیب۔ محبت اپنے آداب اپنا درد اور اپنا درماں خود لے کر آتی ہے۔ اس کی آگ میں جسم اور جذبے کی تطہیر کا پورا سامان ہوتا ہے۔ اسی لئے نبھدا کہتا ہے۔ ''ہر شادی اس بات کا ثبوت ہے کہ مرد ابھی مہذب نہیں ہوا۔'' گویا عورت کو محبت کی آگ کی جگہ شادی کے معاشرتی بندھنوں کی یقین دہانی کی ضرورت ہے۔ لیکن اسی یقین دہانیوں کے باوجود عورت کے نان و نفقہ اور بچوں کی نگہداشت، پتی ورتا پنے اور گرہستن کے تمام حقوق کے باوصف زندگی کی الجھی ہوئی جھاڑیوں پر برف جمتی رہتی ہے اور وہ جھاڑی کہیں نظر نہیں آتی جو محبت کی آگ میں جلتی ہو اور المیاتی ہو۔

افسانہ کا وہ مقام دلچسپ ہے جب نبھدا اور سواتی میں کام کا کھیل شروع ہوتا ہے۔ مطلب اختلاط سے نہیں بلکہ مرد عورت کے جنسی خیالات کی جنگ سے ہے۔ اس جنگ میں جن ہتھیاروں کا استعمال کیا جاتا ہے وہ اعضائے جنسی ہیں۔ سواتی سوچتی ہے۔ ''یہ مرد —— چھ آٹھ انچ کا غرور ان کا کاٹ کر پھینک دیں تو رہ ہی کیا جائے ان کے پاس''۔

اور نبھدا سوچتا ہے ''اگر قدرت عورت کی مرضی اور اکڑ قائم رکھنا چاہتی تو اس کی یونی میں دانت نہ بنا دیتی، اور نبھدا کہتے ہیں جیسے بخار میں ہذیان نہ بک رہے ہوں:۔

> ''جب تک آتما اپنا سب کچھ اتار کر پوری طرح سے ننگی ہو کر مان سرو ور نہا کر اپنے مالک کے پاس نہیں جاتی۔ سویکار نہیں ہوتی۔ ہم سب آتمائیں ہیں۔ ستھول روپ میں۔ میں نے کمبل اُتار دیا ہے چادر بھی ہٹا دیتا ہوں اور کمل بابو کے کپڑے بھی، اب آؤ سواتی ——''

یہ ہے کام روپ کا منظر نامہ۔ فحش اور پاکیزہ SACRED اور PROEANE مزاج۔ اس منظر نامہ کی فضائیں مادھی اور کمل رائے کی دنیا سے بالکل الگ ہیں۔ نبھدا ہذیاں میں سواتی کو

اپنے پاس بلاتے ہیں۔ لیکن اس بلاوے میں بدن کی نہیں آتما کی پکار ہے۔ بدن تو محض روح کی آواز سننے کا ایک آلہ ہے۔ مل راے تو بوالہوس بھی نہیں۔ منافقت اور پرورش کی کھوکھلی مثال ہیں۔

افسانہ کے آخر میں مادھوی سواتی کے گھر آتی ہے بہت غصہ میں ہے۔ نجھدا کو لے جاتی ہے۔ وہ جو نجھدا کو تسکین نہیں پہنچا سکتی یہ بات برداشت نہیں کر سکتی کہ نجھدا کسی دوسری جگہ سکون پائیں۔ وہ سفید بے داغ ساری میں ملبوس تھی۔ معلوم ہوتا تھا وہ بیماری کی حد تک صفائی سے محبت کرتی تھی۔ جیسے گندے پانی کا چھینٹا بھی پڑ گیا تو وہ حاملہ ہو جائے گی۔

کیسی بات کہہ دی بیدی نے۔ پورے عہد وسطیٰ کا معاشرہ اسی وہم میں مبتلا تھا کہ خارجی دنیا کی گندگی کا ایک ذرہ ان کی کنواری مریموں کو حاملہ کرنے کے لئے کافی ہے۔ کتنا اور کیسا خوف کام کا۔ اور پورا پوست ماڈرنسٹ مغربی معاشرہ ایسے برت رہا ہے جیسے حاملہ تو صرف حیوان ہوتے ہیں حاملہ ہوئے بغیر لطف اندوز ہونے کے ذرائع ہمارے پاس ہیں۔

خاطر نشان رہے کہ مادھوی دیوی کی طرح حسین ہے اور سواتی ”تیز چلتی ہوئی وہ پیچھے سے بطخ معلوم ہو رہی تھی جو کسی بلی یا کتے کے جھپٹنے کی وجہ سے پوکھر کی طرف بھاگی اڑی جاتی ہے۔“

اور بطخ پوکھر کے گندے پانی میں بھی کتنی صاف اور اجلی رہتی ہے۔ مادھوی جیسی مذہبی عورت جو اندر اور باہر سے اتنی صاف اور شفاف ہو وہ بھلا کیسے جان سکتی ہے کہ ایک ارضی ازلی آدمی کی بدن کی پکار اور روح کا سناٹا کیا ہوتا ہے۔ مادھوی جب سواتی کے گھر میں داخل ہوتی ہے تو نجھدا سے پوچھتی ہے۔ ”یہاں کیا کر رہے ہو۔ اور نجھدا جواب دیتے ہیں اور اس جواب میں پورے جدید انسان اور جدید تمدن اور غلط روایتوں اور غلط اخلاقی رویوں کی لائی ہوئی اس ہولناک تنہائی کا ذکر ہے جو آج کے کامیاب کاروباری انسان کا مقدر ہے۔ نجھدا کہتے ہیں

> ”اکیلا تھا۔ چلا آیا۔ پہلے میں اکیلا رہتا تھا۔ اب پتہ نہیں کیا
> ہو گیا ہے۔ اندر سے کوئی ہول اٹھنے لگتا ہے اور میں اپنے آپ کے ساتھ کیا
> کرنے لگتا ہوں۔ شاید بوڑھا ہو گیا ہوں۔“

اور یاد رکھئے کہ نجھدا کی عمر صرف ۳۷ سال ہے اور نذر الاسلام نے اسے اپنی نظموں کا مجموعہ اپنے آٹوگراف کے ساتھ دیا تھا۔

◆◆◆

میتھن

میتھن میں جنس کی حیوانی جبلت کو بیدی اس کے تخلیقی اور حُسن آفریں روپ میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کیرتی اس کی علامت ہے جو عورت بھی ہے اور شلپ بھی بناتی ہے۔ اس کا بدن اور اس کا آرٹ دو اسفل ترین آدمیوں کے بیچ پھنسا ہوا ہے۔ ایک مگن ٹکلہ جو اس کی بنائی ہوئی مورتیوں کو اونے پونے خریدتا ہے اور گراں قیمت پر ٹورسٹوں کو فروخت کرتا ہے۔ وہ اس کے بدن پر بھی جھپٹنا چاہتا ہے لیکن نامرد ہے۔ دوسرا سراج یا سراجا جسے کیرتی کی بنائی ہوئی مورتیوں میں کوئی دلچسپی نہیں لیکن کیرتی میں ہے۔ وہ اس کے بدن کو ہوسناک نظروں سے گھورتا رہتا ہے اور بالآخر اُسے حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ افسانہ عورت کی طرف مرد کے انتہائی اسفل خود غرضانہ اور ہوس پرستانہ رویّوں کا نہایت ہی پُر تاثر بیان ہے۔ اس پستی میں عورت کو اپنا رول نبھانا ہے اور جبلت اور جذبات اور انسانیت کی سطح پر ــــــــــ بطور ایک عورت کے بطور ایک شلپ کار کے اور بطور ایک غریب لڑکی کے جس پر مقعد کے کینسر میں مبتلا اپنی ماں کے علاج کی پوری ذمہ داری آ گئی ہے۔ اسے اپنا دھرم پورا کرنا ہے۔ یہ دیکھ کر کہ اس کے بنائے ہوئے شلپ کی مگن ٹکلہ نہایت حقیر قیمت دیتا ہے۔ وہ شلپ بنانے سے انکار نہیں کرتی۔ یا انھیں بے دلی سے نہیں بناتی۔ اپنے ہُنر کی بے قدری اس کی نظر میں ہُنر آفرینی کی قدر نہیں گھٹاتی۔ تخلیق اس کی ذات کا جوہر ہے۔ اپنے فن کو خراب کرنا ایسا ہی ہے جیسا کہ یہ دیکھ کر کہ اُس کا بدن سراجا کی ہوس کا ہدف ہے، اپنے بدن سے نفرت کرنا اور باوجود اس کے کہ اپنی بیمار ماں کی بیماری کیرتی کے لیے ناقابل برداشت بنتی جا رہی ہے۔ اور وہ بھگوان سے پرارتھنا بھی کرتی ہے کہ اب تو وہ اسے اُٹھا لے، اپنی ماں کی طرف اپنا دھرم نباہتی جاتی ہے۔ ناسازگار حالات اور کمینے لوگوں میں گھری ہوئی کیرتی عورت کی متھ کی طرف پہلا قدم ہے جس کی تکمیل ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' کی اندو اور

''ایک چادر میلی سی'' کی رانو میں ہوئی۔

''متھن'' کی لفظ بندی میں ظاہر ہے ''جوگیا'' کے پنوں کا تو کہنا ہی نہیں۔ لوور آرٹ سے بھی نہیں۔ اس میں پستی ہے۔ کیچڑ ہے اور وہ بساندھ مارتا ہوا تیزابی پانی ہے جس میں آرٹ، کلچر، اخلاق غرضیکہ پوری معاشرتی اور تہذیبی زندگی ڈوبی ہوئی ہے۔ ہمارا سماجی نظام، ہماری مذہبی نفرتیں اور عیاریاں، ہماری جنسی حیوانیت غرض کہ ہماری پوری تمدنی زندگی بیدی کے پیش نظر رہتی ہے اور یہ وہ جرائم ہیں جو ہم نے صدیوں سے ابدی جبلت کے خلاف روا رکھے ہیں۔ ان جرائم کے خلاف بیدی کی نفرت اتنی شدید ہے کہ اس کا جلتا ہوا لاوا افسانے کے فارم کو بھسم کرنے کے لیے کافی تھا۔ فارم جب بھسم ہو جائے تو زخم جگر اپنی کہانی خود سنانے لگتے ہیں۔ لیکن آرٹ نام ہے نفرت و محبت کے کھولتے جذبات کو فارم کی سرد اقلیدسی ڈیزائن میں بدلنے کا تاکہ ڈیزائن کے حسن پر دھیان کو مرکوز رکھے اور قاری اور فن پارے کے بیچ وہ جمالیاتی فاصلہ پیدا ہو جس کے نہ ہونے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قاری جذبات کے تیز و تند دھاروں میں بے دست و پا بہنے لگتا ہے اور اس حقیقت اور صداقت کو پا نہیں سکتا جو فن پارے کو تخلیقی سطح پر اپنے حواس میں جذب کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔

افسانہ کا موضوع آرٹ ہے۔ یعنی کیرتی کے بنائے ہوئے دیوی دیوتاؤں کے شلپ اور آخر میں نیوڈ اور ''متھن'' کا شلپ۔ کیرتی جو عورت اور آرٹسٹ کی سطح پر فطرت کی تخلیقی جبلت کا مظہر ہے اس کا جوہر حیات اپنی ذات سے سچائی ہے۔ ذات سے سچائی کے بغیر نہ وہ آرٹ کی پاکیزگی اور تقدیس برقرار رکھ سکتی ہے نہ جذبات کا خلوص۔ نہ بدن کے فطری تقاضوں کی سرّیت کا۔ جبلت، جذبات اور جسم کی تینوں سطح پر اپنے آپ سے سچ بولتی ہے اور ان کے تجربات کو جھٹلاتی اور مسخ نہیں کرتی۔ یہی Autheniticity مادی سطح پر حقیقت جیسی ہے ویسی اسے دیکھنے کی اہل بناتی ہے۔ وہ اپنی بیمار ماں کی طرف جذباتی نہیں بنتی۔ وہ چاہتی ہے کہ اس کی ماں تکلیف سے چھوٹے اور اسے بھی نجات ملے لیکن یہ احساس اس کی محبت اور ایثار نفسی کو متاثر نہیں کرتا——

مکن ٹکلے کے لیے سوائے نفرت کے اس کے دل میں کچھ نہیں۔ اور سراجا سے وہ دور رہنا چاہتی ہے اور اس کی طرف کھنچتی بھی کیونکہ سراجا کے یہاں کم از کم برہنہ ہوس کا تاریک حسن ہے۔ ظاہر ہے وہ سوئے گی تو سراجا کے ساتھ ہی سوئے گی کیونکہ جبلت کی سطح پر کم از کم وہ آدمی قابل

قبول ہے جو حیوان ہو بہ نسبت اس آدمی کے جو مکّن لکھے کی مانند حیوان ہو نہ انسان، بلکہ اپنے
برتاؤ کی مانند کسیلا، چپچپا اور نامرد ہو۔

آرٹ اس افسانے کا موضوع ہے کیونکہ آرٹ نامعلوم کو معلوم لباسوں میں پیش کرنے کا نام ہے۔ آرٹ علم غیب کی حاضراتی تجسیم ہے۔ انسانی تجربے کے تاریک منطقوں کی تنویر ہے۔ یہ بات کیرتی بھی نہیں جانتی کیونکہ وہ بہت ہی معمولی سی سیدھی سادی لڑکی ہے۔ ہر شلپ جو وہ تراشتی ہے ویسے اس کی نظر میں بھی محض حقیقت کی نقل کی قدر رکھتا ہے لیکن حقیقت کی نقالی میں ایسے معجزے ظاہر ہوتے ہیں جن کا خود فنکار کو احساس نہیں ہوتا۔ مثلاً کیرتی جو نیوڈ یا برہنہ عورت کا شلپ بنا کر لائی تھی اس کے بدن پر گیلا کپڑا تھا کمال یہ تھا کہ اس کپڑے سے اب بھی پانی کے قطرے ٹپکتے ہوئے محسوس ہو رہے تھے۔ کپڑا کہیں تو بدن کے ساتھ چپکا ہوا تھا اور کہیں علیحدہ۔ بظاہر چھپانے کے عمل میں وہ عورت کے جسم کو اور بھی عیاں کر رہا تھا۔

کیرتی نے یہ مجسمہ خود کو ماڈل بنا کر بھیگی ساڑی میں خود کو لپیٹ کر آئینہ میں دیکھ دیکھ کر بنایا تھا جس کی وجہ سے اسے نمونیہ ہو گیا تھا۔ شرم کی وجہ سے وہ سچ مچ کا نیوڈ نہ بنا سکی تھی اور اسے بھیگے کپڑے میں لپیٹ دیا تھا۔ مجسمہ میں آرٹ کی کرشمہ زائی یہ تھی کہ بھیگا کپڑا اور اس سے ٹپکتے پانی کے قطرے جو دراصل مقصد نہیں تھے بلکہ نیوڈ بنانے کی راہ میں حائل مقصد تھے وہی آرٹ کے معجزے کا نمونہ بنتے ہیں۔

میتھن یعنی عورت مرد کے اختلاط کا شلپ بھی کیرتی نے مکّن لکھے کے تقاضے پر بنایا ہے۔ کیونکہ کھجوراہو جو افسانہ کا مقام ہے میں میتھن کے شلپ کی ٹورسٹوں میں بہت مانگ ہے۔ میتھین کے شلپ کے لئے کیرتی مباشرت کا تجربہ سرا جاسے حاصل کرتی ہے۔ بے شک تجربہ آرٹ کے لئے اگر ضروری نہیں تو سودمند ضرور ہے لیکن بیدی ذاتی تجربہ کی قیمت پر تخیلی تجربہ کی اہمیت کو گھٹانا نہیں چاہتے۔ بے شک آرٹ اس بات کا مجاز ہے کہ ذاتی تجربہ کے الاؤ سے گذرے بغیر تخیل کے زور پر اپنی حقیقت کی تخلیق کرے۔ لیکن شاعری اور سنگیت کے برعکس مصوری اور مجسمہ سازی کے لئے ماڈل عموماً ضروری ہوتے ہیں گو فنکار محض ماڈل کی نقل پیش نہیں کرتا بلکہ تصویر اور مجسمہ میں بعض ایسی کیفیات ہوتی ہیں جو فنکار کے مشاہدے اور وژن کی آئینہ دار ہوتی ہیں مشہور مصور ڈی لیک روکا قول ہے کہ مصور دیکھتا تو لینڈ سکیپ (منظر) کو ہے لیکن تصویر وہ اپنی ہی بناتا

ہے۔ میتھن کے شلپ میں کیرتی کا اپنا تجربہ شامل ہے۔

اسی لیے میتھن کا شلپ عورت اور مرد کی مباشرت کی ظاہری حقیقت سے علاوہ دیگر معنیاتی ابعاد لیے ہوئے ہے۔ یہ وہ حقیقتیں ہیں جن کا ادراک احساس کی سطح پر ممکن نہیں۔ یہ حقیقتیں فن کے ذریعہ اظہار پا کر ہی ادراک کی گرفت میں آتے ہیں۔ اس طرح آرٹ نامعلوم کو معلوم کے روپ میں پیش کرتا ہے اور پر اسرار کو عرفان بخشتا ہے اور مبہم کو منور کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ میتھن کا شلپ کون سی حقیقت کو بے نقاب کر رہا ہے۔ اس کا بیان بیدی یوں کرتے ہیں

> "مکّن نے اسے دیکھا تو اس کے گلے میں آب سا آ گیا۔ اس کا خیال تھا کہ کیرتی اس کے سامنے شلپ کو نہ دیکھے گی کیونکہ وہ بہت شرمیلی تھی۔ شلپ کی عورت تکمیل (Orgasm) کو پہنچ رہی تھی جب مرد خود رفتگی کے عالم میں اسے دونوں کاندھوں سے پکڑے ہوئے تھا۔ جسے مکّن نکلے نے توجہ سے نہ دیکھا تھا۔ وہ شاید اسے فرصت میں دیکھنا چاہتا تھا۔"

> "مکّن نے میتھن میں کی عورت کی طرف دیکھا جو کہ کیرتی تھی۔ اس کی آنکھوں میں آنسو کیوں تھے؟ کیا وہ لذت کی گراں باری تھی یا کسی جبر کا احساس؟ کیا وہ کھادر کشیدہ درد اور راحت کا رشتہ تھا جو کہ پوری کائنات ہے۔ پھر اس نے مرد کی طرف دیکھا جو اوپر سے لطیف مگر نیچے سے بے حد کثیف۔ کیوں؟ کیرتی نے کیوں ——— انسان کی "حماریت" پر زور دیا تھا؟ یہ میتھن ہے ——— مگر وہ میتھن تو نہیں جو پرش اور پرکرتی کا ہوتا ہے؟ ——— ٹھیک ہے اتنا زیادہ پیسے ملیں گے ———"

ظاہر ہے شلپ کی عورت اگر کیرتی تھی تو مرد سراج۔ مکّن نکلا سراغ پاتے ہوئے کہتا ہے۔ "تم سراج کے ساتھ باہر گئی تھیں۔" اور کیرتی زور سے ایک تھپڑ مکّن نکلے کے منھ پر لگا دیتی ہے اور نوٹ ہاتھ میں تھامے دکان سے نکل جاتی ہے۔

اب بیدی کے بیانات کی رمزیہ معنویت پر غور کیجیے۔ وہ اتنے ہی مبہم ہیں جتنی کہ آرٹ کی ہر ترسیل مبہم ہوتی ہے اور انھیں فکر کی تیز روشنی میں لانے میں یہ خطرہ ہے کہ وہ نہ صرف ابہام کا حسن بلکہ اپنی معنویت تک کھو دیں کہ آرٹ اپنی معنویت منطق کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ تخیل

کی دھندلی فضاؤں میں آشکار کرتا ہے۔

کیرتی اب لڑکی سے عورت بن چکی ہے۔ اس کے قدم معصومیت کی شبنم میں نہائی ہوئی دوشیزگی کی ہری دوب سے اٹھ کر تجربہ کاری کی سنگتی زمین پر پڑ چکے ہیں۔ اسی لیے وہ من ٹھگے سے اپنے شلپ کے پورے پیسے وصول کرتی ہے۔ ایک چھوٹی کوڑی کم نہیں کرتی اور بالآخر اس کے منہ پر تھپڑ مار کر چلی جاتی ہے۔ وہ اس فریب میں مبتلا نہیں کہ یہ دنیا فرشتوں کی پاکیزہ دنیا ہے بلکہ وہ جانتی ہے کہ اس میں کیسی خبیث روحیں بستی ہیں۔ سب اس کی محنت کے لٹیرے آرٹ کے بیوپاری اور جسم کے شکاری ہیں۔ کہیں جائے امان نہیں اور پناہ طلبی کمزوری ہے اور جو ہاتھ سہارا دینے کو بڑھتے ہیں وہ بالآخر بدن کی مند بنتے ہیں۔ اسی لیے وہ دنیا کے سامنے مقابلہ پر تن کر کھڑی ہوتی ہے۔ ایروز اپنے دشمنوں کو پہچان گئی ہے اور وہ اپنے دشمنوں کو تسخیر کر کے ہی انہیں شکست دے سکتی ہے۔ ایروز اپنے فنکشن کا انکار کر کے نہیں بلکہ اس کا اثبات کر کے ہی اس دنیا میں جی سکتی ہے۔ اسی لیے کیرتی زہد اور پاکیزگی اور عفت کا دامن نہیں تھامتی کہ اپنے فطری تقاضوں کو دبانا اپنے عورت ہونے کا انکار کرنا، بالآخر مرد کی قائم کردہ اخلاقیات ہی کے حصاروں میں قید ہونا ہے۔ مرد تو چاہتا ہے کہ عورت یا تو اُسے اپنا بدن دے یا خود بدن کی مسرتوں سے محروم رہے۔ ایروز نشاطِ زیست کا انکار نہیں اثبات ہے۔ ایثار نفسی کی کیرتی میں کمی نہیں جیسا کہ اپنی ماں کی سیوا چاکری سے ظاہر ہے لیکن ایثار نفسی کو وہ نفس کُشی میں بدلنا نہیں چاہتی کہ ایثار نفسی —— دوسروں کے لیے سرچشمۂ راحت بننا ایروز کا ایک مظہر ہے اور نفس کُشی —— نشاطِ زیست کے دروازے خود پر بند کر لینا، ایروز کا قتل ہے۔

سراج کے ساتھ جانے میں محض میتھن کے شلپ کے لیے ماڈل یا تجربہ حاصل کرنے کا جذبہ کارفرما نہیں تھا۔ گو یہ ضرورت بہانہ بنتی ہے۔ لیکن ایک اور طاقت تھی جو سراج اور کیرتی کو ایک دوسرے کی طرف دھکیل رہی تھی۔ یہ خود جنس کی مقناطیسی قوت تھی۔ نر ناری ایک دوسرے کی طرف اسی طرح کھنچتے ہیں۔ عارضی اور پائدار جوڑے اسی طرح قائم ہوتے ہیں اور اتفاقی جنسی تعلقات اسی طرح جنم لیتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا، یہ زبردستی کا سودا ہوتا، احساس گناہ کی کارفرمائی ہوتی اخلاقیات کی عناں گیری ہوتی تو عورت اپنی تکمل کو نہ پہنچتی۔

اور میتھن میں عورت اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے اور مرد از خود رفتگی کے عالم میں اسے دونوں

ہاتھوں سے تھامے ہوئے ہے یہاں عورت مرد دونوں نشاطِ زیست کے مظہر ہیں تو پھر عورت کی آنکھوں میں آنسوں کیوں ہیں یا اور پُرش پرکرتی کا مظہر کیوں نہیں؟

شاید اس وجہ سے کہ اس میں حیوانیت کا عنصر زیادہ ہے۔ مرد اوپر سے لطیف تھا لیکن نیچے سے بے حد کثیف شلپ میں انسان کی جمالیت پر زیادہ زور تھا۔ یہ جمالیت قوتِ مردی کی علامت نہیں بلکہ اس مردانہ پندار کی علامت ہے جو عورت کو مرد کے ہاتھ میں ایک جنسی کھلونا بناتا ہے۔ شاید یہ مرد کی بھی بایولوجیکل مجبوری ہو کہ جنسی اعتبار سے وہ عورت کے مقابلے میں زیادہ فعّال، طاقتور اور شہوت زدہ ہے۔ اور مباشرت میں حیوانیت کا عنصر بھی ویسے شدید ہوتا ہے۔ خالی خولی چوما چاٹی صرف مرنجنے مردوں کا دستور ہے۔ لیکن اس حیوانی عنصر کو جنسی جارحیت اور سادیت میں بدلتے دیر نہیں لگتی جیسا کہ کلیانی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اور عورت جو صدیوں سے مرد کے تسلط اور اس کے سماجی اور اقتصادی استحصال کا شکار رہی ہے۔ اور اس کے لیے محض ایک جنسی کھلونا اور آلۂ تسکین جنسی عمل میں اس کے تشدد کو مشکوک نظروں سے دیکھتی ہے۔ حیوانیت اگر اپنائیت کے عنصر سے خالی ہو تو مرد کی نرگسیت ذات کا زنداں بن جاتی ہے اور عورت اس زنداں کی قیدی جو مرد کے پندار کی تسکین کرنے والے تشدد حملوں کا معروض ٹھہرتی ہے۔ مرد اور عورت کے تعلقات میں گہری نفسیاتی پیچیدگیاں ہوتی ہیں اور جو بظاہر سیدھا سادا اور فطری طرزِ عمل نظر آتا ہے اس میں بھی بہت سی الجھنیں ہوتی ہیں۔

جب مَن لکھا کہتا ہے۔ ''یہ مِتھن ہے مگر وہ مِتھن تو نہیں جو پُرش اور پرکرتی میں ہوتا ہے — ٹھیک ہے اتنا زیادہ پیسے ملیں گے۔'' تو وہ اسی چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جنسی عمل جب زیادہ حیوانی بن جائے۔ اس میں جمالیت کا عنصر پیدا ہو تو ٹورسٹ لوگ زیادہ پسند کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ دیوی دیوتاؤں کے شلپ میں بھی تقدس کا عنصر کم کرنے اور سیکس کا عنصر بڑھانے کے مسئلہ پر اپنے طور پر سوچتا ہے۔ جب کیرتی شیش ناگ پر لیٹے ہوئے وشنو اور اُن کے پیر دباتی ہوئی لکشمی کا ڈرائنگ لے کر آتی ہے تو مَن لکھا سوچتا ہے۔ ''وشنو میں وہی تھا جو کوئی بھی عقیدت مند عورت مرد میں دیکھنا چاہتی ہے۔ البتہ لکشمی ڈھیر سی پڑی تھی اور اس کے بدن کے خط واضح نہ تھے۔ شاید کیرتی لکشمی کو اس کے کسی بھی معنی میں نہ جانتی تھی حالانکہ اسے روچک بنانا کتنا آسان تھا۔ جب عورت پاؤں دبانے کے لیے جھکتی ہے تو ظاہر ہے اُس کے ہاتھ بازو بدن سے الگ

ہوتے ہیں اور مخصوص عورت صاف اور سامنے دکھائی دیتی ہے۔ پھر پہلو میں بیٹھی ہوئی اوپری عورت نیچے والی سے کٹتی کٹ جاتی ہے اور مرد کی نظروں کو کیا کیا اونچ نیچ سجھاتی ہے۔''

شلپ میں یہ تماریت کا نفس مرد کے نیچے سے کشید ہونے کی دلیل ہے۔ کیرتی اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے۔ کیونکہ اس کی نفسیات میں کوئی گرہیں، کوئی الجھاؤ اور رکاوٹیں نہیں ہیں۔ وہ نسیم فطرت کی آغوش میں ازلی عورت ہے جو اہتزاز کی لطیف موجوں پر بہتی ہوئی اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے۔ مرد اپنے پندار میں یہ سمجھتا ہے کہ وہ عورت کو تکمیل تک پہنچاتا ہے۔ حالانکہ وہ تو صرف تکمیل کے لیے مناسب حالات کا پیدا کرنے والا ہے۔ جن میں رہ کر عورت خود اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے اور اگر اس میں نفسیاتی رکاوٹیں ہیں تو کبھی نہیں پہنچتی۔ لیکن تکمیل کے اس لمحہ میں جب کہ اس کا پورا وجود تحلیل ہو جاتا ہے وہ مرد کے ساتھ اس Fusion کی آرزومند ہوتی ہے جس میں دونوں ایک ہی دھارے پر بہتے ہوئے ایک دوسرے میں جذب ہو جائیں۔ اسی لیے عورت میں اپنی تکمیل کو پہنچنے کا عمل مرد کو اس کی تکمیل کی طرف بڑھانے کا عمل بھی ہے۔ لیکن مرد یہاں اس سے بہت دور ہے۔ دونوں کی روح تتلی بن کر نیلگوں فضاؤں میں پرواز نہیں کرتی جو 'یوگ' کے میتھن کی کیفیت ہے۔ کیرتی کی آنکھوں میں آنسو تھے کیونکہ لذت کی گراں باری بھی تھی اور اس جبر کا احساس بھی کہ اسے نشاط زیست کے تجربے سے دوچار کرنے والا اس کی زندگی کا جزو نہیں۔ کیا وہ کائنات کی دو تنہا روحیں ہیں۔ خلا میں گردش کرتے ہوئے سیارے جو قریب آکر بھی ایک نہیں ہو پاتے۔ بیدی لکھتے ہیں! ''کیا وہ دکھ اور سکھ درد اور راحت کا رشتہ تھا جو کہ پوری کائنات ہے؟''

لیکن انسان کی اس ازلی تنہائی اور محرومی کو بہانہ بنا کر بیدی مکمل میتھن کو ایک ناقابل حصول تمنائے نشاط میں نہیں بدلتے۔ بیدی جانتے ہیں کہ ایسا میتھن ممکن الحصول ہے، لیکن ہماری جنسی پستی اور جنسی رویوں نے اُسے داغدار کیا ہے۔ ہم نے ایسا معاشرہ اور ایسا انسان پیدا کیا ہے جس نے ایروز کے تمام مظاہر کو چاہے وہ جنسی ہوں یا تہذیبی خاک وخون میں لتھیڑ کر رکھ دیا ہے۔ اور اس نکتہ کو سمجھنے کے لیے مگن نکلے اور سراجا کے کردار اور اس گندے ماحول کا سمجھنا ضروری ہے جس کے وہ پیدا کرنے والے بھی ہیں اور ذلیل کیڑے بھی ہیں۔

بازار جو اغلب ہے کہ کھجوراہو کا بازار ہے، وہاں ہر مقدس اور پاکیزہ چیز گندگی میں لتھڑی ہوئی ہے۔ یہ گندگی روح کی بھی ہے اور جسم کی بھی۔ پاکیزگی اور غلاظت کے اس کھیل کو

بیدی طرح طرح سے پیش کرتے ہیں۔ اس لیے بلندی پر اٹھنے میں نہیں بلکہ پستی میں چھلانگ لگانے ہی میں سورمائی ہے۔

''پچھم کی طرف جہاں سڑک تھوڑا اٹھتی آسمان سے لپٹتی اور آخر ایک دم بیٹھ جاتی ہے۔ وہیں دنیا کا کنارہ ہے جہاں سے ایک جست کر لیں گے اس جیتے کے ہاتھوں مر لیں گے۔

یہی جیتے کے ہاتھوں مر لینے والا ذہنی رویہ ہے جو دنیا کے کنارے سے فنا کے اندھیروں میں جست کی ترغیب دیتا ہے۔ جو ہمارے تہذیبی اور سماجی کوڑھ کی نشانی ہے۔ اسی رویہ نے ہر چیز کو وظیفہ بنا کر رکھ دیا ہے۔ سراجا کی دکان کے سامنے پیپل کا درخت ہے جس پر صبح کے وقت کٹّے ہندو پانی میں ملے دودھ کے لوٹے ڈالتے جاتے تھے اور دکان اور سڑک کے بیچ کی جگہ کیچ سے اٹ جاتی تھی۔ ''تقسیم کے بعد ہندوستان میں رہ جانے والے سراجو کو کٹّے ہندوؤں کی اس رسم کا احترام کرنا ہی پڑتا تھا۔ البتہ نہیں کرتے تھے تو وہ دو غنڈے کتے جو دن بھر ٹانگ اٹھا اٹھا کر اس پر پیشاب کرتے رہتے تھے۔ اور پیپل کے بارے میں بھگوان نے کہا تھا۔ ''اور درختوں میں میں پیپل ہوں۔ ضرور وہ کتے۔'' پچھلے جنم میں مسلمان ہوں گے جو سینتالیس کے فسادوں میں ہندوؤں کے ہاتھوں مارے گئے۔''

بیدی کا طنز چاروں اور کاٹ کرتا ہے۔ پیپل پوتر ہونے کے باوجود پوتر نہیں ہے۔ سراجا اس گندگی کو دیکھتا ہے۔ لیکن کچھ کہہ نہیں سکتا۔ نہ تو پیپل کے لیے اس کے دل میں احترام ہے نہ ہندوؤں کی پوجا کے لیے۔ کتوں کو پیپل پر پیشاب کرتے ہوئے دیکھ کر وہ یقیناً خوش ہوتا ہے — مگن ٹکلا کتوں کو فسادات میں مارے گئے مسلمان سمجھ کر خوش ہو لیتا ہے۔ مگن ٹکلا ایک عام ہندو ہے۔ ''اتنے بڑے فلسفہ کا مالک ہونے کے باوجود جس کا اندر کا بنیا پن نہیں جاتا۔'' وہ جنسی اعتبار سے کمزور ہے اور اسی لیے سراجا کی ہوس ناکی کو نفرت اور حسد سے دیکھتا ہے۔ وہ سراجا کی ضد ہے لیکن سراجا اس سے اس معنی میں مماثل ہے کہ مگن ٹکلا پیسے جمع کرتا ہے اور سراجا قوت مردی کو۔ مگن ٹکلا میں دل کی سخاوت نہیں تو سراجا میں جسم کی سخاوت غائب ہے۔ مگن کیرتی کو چھوڑتا ہے تو سراجا اسے کھینچنے کے خواب دیکھتا ہے۔ '' وہ مگن ٹکلا سے کہتا ہے۔ ''تو کہیں عشق کے چکر میں تو نہیں پڑ گیا؟ جوان لڑکی ہے۔ کھینچ ڈال۔''

اس کھینچ ڈالنے کے رویہ میں مردانہ پندار کی جارحیت ہے۔ جو عورت کے وجود اور اس

کے بدن کی طرف محض ایک حقارت کا جذبہ رکھتی ہے۔ سوال یہاں عشق کا نہیں، سوال تو یہ ہے کہ یہاں فسق بھی کشادہ دل اور پُرخلوص آدمی کا فسق نہیں —— ایک ایسا آدمی جو عورت کا پرستار اور بدن کا پُجاری ہو —— ایک ایسا فسق جو آدمی کو نرگسیت کے زنداں سے نکالے اور اسے خود فراموشی کے آداب سکھائے۔ سراجا جنس کے کھیل کو اکھاڑے کا دنگل سمجھتا ہے۔ جس میں عورت کو چت کرنے، زیر کرنے، کھینچ ڈالنے کے لیے وہ پہلوانی طاقت جمع کرتا ہے۔

"سراجا ہر اس چیز کو کھاتا تھا جو اس کی منی کو مغلظ کرے۔ ہاں مسلمان لنگ لنوں کا یقین ہے نا —— کھانا، پینا اور سمبھوگ کرنا ... شاید سراجا جانے بوجھے بغیر ایک تانترک تھا جو بندو رکشا کے لیے کنڈلنی کو جگاتے اور اوپر کا راستہ بناتے تھے۔ وہ عورت کے اندر اترے پڑے رہتے لیکن کسی طرح اپنے جوہرِ حیات کو نہ جانے دیتے۔ نجات کو اس خود غرضانہ طریقے سے پانے والوں نے، عورت کو صرف ایک ذریعہ بنانے والوں نے کبھی یہ سوچا کہ اس بیچاری کی کیا حالت ہوئی۔ اسے بھوکا، پیاسا، روتا، تڑپتا رکھ کر کیسے موکش کو پہنچ سکتا ہے کوئی؟ کس پرماتما کو پا سکتا ہے! پھر جو نجات بندو سے چھٹکارا پا لینے میں ہے —— پرش کے لیے استری کے لیے —— سواتی بوند تو موتی نہیں نہ سیپی موتی ہے۔ موتی تو بوند کے گرنے اور سیپی کے اسے اندر لے کر منہ بند کر لینے میں ہے۔

کتنے خوبصورت اشارے ہیں خود پرست ذات کی تسکین کرتا ہے۔ اور یوگی ذات سے نجات پاتا ہے۔ دونوں میں بدن کا احترام نہیں۔ بدن محض ذریعہ ہے کام جوئی اور موکش پراپتی کا اور دونوں ایروز کے تخلیقی عمل کے دشمن ہیں۔ اسی لیے مُتھن کے شلپ میں مرد اوپر سے لطیف اور نیچے سے کثیف تھا۔ لطیف اس لیے کہ وہ مُتھن کے دوران فطرت کے ایک خوبصورت فینومینا کا جزو تھا اور کثیف اس لیے کہ جزو بننے کے باوجود وہ اس فینومینا کی خوبصورتی کو اپنی حماریت کے ذریعہ مکروہ بنا رہا تھا۔ یہ حماریت نتیجہ تھی سپردگی کی بجائے خود کو روکے رکھنے کا، فطرت کی پُراسرار تشنگی کو بجھانے کی بجائے مردمی کے پندار کی تسکین کا۔

مگن لکھا اور سراجا کے بیچ پھنسی ہوئی کیرتی جو بیدی کے الفاظ میں سچ مچ کیرتی ہی تھی۔ چھوٹے قد گٹھے ہوئے بدن اور موٹے نقوش والی ایک اداس لڑکی۔ اس کا رنگ پکا تھا اور پھر اوپر سے جامنی رنگ کی دھوتی پہن رکھی تھی —— جب وہ آئی تو یوں لگا جیسے اندھیرے کا کوئی ٹکڑا متشکل ہو کر سامنے آ گیا۔"

کیرتی کے لیے بیدی کے دل میں جو بے پناہ محبت اور ہمدردی ہے اور گھن نکّے کے لیے جو بے پناہ نفرت ہے اسے انہوں نے دلچسپی پیدا کرنے والے ڈرامائی واقعات میں ڈھال دیا ہے۔ کیرتی جب نیوڈ کا مجسمہ بنا کر لاتی ہے تو وہ پوتر ہے اور کہہ سکتی ہے کیونکہ گیلی ساڑھی اپنے بدن پر لپیٹ کر اس نے یہ مجسمہ بنایا تھا۔ مجسمہ دیکھ کر گھن نکّا حیرت زدہ رہ جاتا ہے اور دل ہی دل میں ارادہ کرتا ہے کہ اس کے ایک سو روپے دے گا۔ وہ کیرتی سے پوچھتا ہے "کیا دام دوں اس کے؟" اور کیرتی کہتی ہے "آپ سے میں پچاس روپے لوں گی۔" گھن نکّا چالیس روپے نکال کر کیرتی کے سامنے رکھ دیتا ہے اور کہتا ہے "جو تم کہو — مگر ابھی چالیس ہی ہیں میرے پاس۔ دس پھر لے لینا۔" اور کیرتی بھولپن سے روپے لے لیتی ہے۔

یہ تو انتہا ہے کمینہ پن کی۔ ہندو کو پیسے سے اتنا لگاؤ ہے کہ پیسے کے لیے تو وہ یوسف سا بیٹا اور لکشمی ——— اپنی بیٹی کو بھی بیچنے کے لیے تیار ہو جائے اور مسلمانوں کو کسی چیز سے لگاؤ نہیں۔

کیرتی سے بیدی کو اس لیے محبت ہے کہ وہ آرٹ، تخلیق، ایثار نفسی اور معصومیت کا مجسمہ ہے۔ اس کے سامنے بیدی 'لوک' کام ارتھ دھرم اور نسلی تاریخوں اور نسلی تفاخر کی تمام روایات کا تمسخر کرتے ہیں۔ افسانے میں بڑے فلسفوں، بڑے مذاہب اور بڑے فرقوں کے انحطاط اور نفرت و حقارت کی دلدل میں پھنسنے اور خون خرابے میں غارت ہونے کی طرف اشارے ہیں۔ عورت آرٹ اور جنس تینوں فطرت کی تخلیقی قوت کے مظاہر ہیں اور افسانہ میں تینوں خاک بسر اور خراب حال ہیں۔ کیرتی گھن نکّے کی زرپرستی اور سرمایہ کی ہوس پرستی کا ہدف ہے۔ آرٹ کے مجسموں کے ساتھ گھن نکّا جو سلوک کرتا ہے وہ علامت ہے پورے معاشرے میں جاری تشدد، جھوٹ اور فریب کی، دست غارت گر کے ہاتھوں حسن کی چیرہ دستی کی۔ جب کیرتی برہنہ عورت کا خوبصورت مجسمہ گھن نکّے کے ہاتھوں بیچ کر چلی جاتی ہے تو گھن نکّے نے "ایک چھوٹی سی ہتھوڑی لے کر اس کی ناک توڑ دی، پھر ایک بازو توڑا، پھر ٹانگ توڑی اور اس کے سر کے سنگھار پر ہلکی ہلکی ضربیں لگائیں۔ جس سے کچھ کرچیں گریں۔ پھر اندر جا کر اس نے اسے رسّی میں باندھا اور نمک کے تیزاب میں ڈبو دیا۔ دھوئیں کے بادل اٹھے۔ گھن نے رسّی کو کھینچا اور لکشمی کو نکال کر پانی میں ڈال دیا۔ اب جو اسے نکالا تو لکشمی کے خد و خال دھندلے ہو گئے تھے اور کہیں کہیں بیچ میں سوراخ چناخ سے پڑ گئے تھے

اب وہ ہزار ایک روپے میں بکنے کے لیے تیار تھی۔

کیونکہ اب وہ انٹک بن گئی تھی جو ٹورسٹوں کو بہت پسند آتی تھی۔ اور ٹورسٹ دوسری دنیا کے مسافر نہیں تھے جن کے لیے دنیا سرائے فانی تھی۔ بلکہ مادہ پرست تمدن کے وہ ثروت مند لوگ تھے جو آرٹ کا انٹک اور عورت کا آلے اور ملک کا میلے کے طور پر استعمال کرتے تھے۔ جن کا بیوپار جھوٹے نوادرات تیار کرنے اور ٹورسٹوں کی آنکھ میں دھول جھونکنے کا تھا۔ پائی ہوئی چیز کو کھوئی ہوئی ثابت کرنا، حال کو ماضی میں دفن کرنا، حسن کی زیادہ قیمت وصول کرنے کے لیے اسے توڑنا چھوڑنا اس تمدن کے دیوالیہ پن کی نشانی ہے جو قوت حیات کو موت کی چوکھٹ پر اور قوت مردی کو پندار کے آستانے پر قربان کرتا ہے۔

یہ حسن ابروز، عورت اور آرٹ کے خلاف روا رکھے گئے مہاجنی تمدن کے جرائم کو بے نقاب کرتا ہے۔

⁂

عورت کے اسطور کی تشکیل اور تکمیل

○ اپنے دُکھ مجھے دے دو

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' بیدی کا شاہکار افسانہ ہے۔ یہ بات تو بیدی کے سبھی پرستار قبول کرتے ہیں۔ لیکن افسانہ کی تعبیر میں اکثر بیشتر سہو ہو جاتا ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ افسانہ کی ہیروئن، یعنی اندو کا کردار ایک مثالی عورت کا کردار ہے۔ وہ ایک آئیڈیل عورت ہے جس میں اچھی عورت کے سب گن سما گئے ہیں۔ ہم سوچتے ہیں کاش ہماری بیویاں بھی ایسی ہوتیں تو زندگی کیسی خوشگوار گذرتی۔ عورتیں بھی اسے دیکھ کر رشک کرتی ہونگی کہ وہ اندو جیسی کیوں نہیں۔

اب ہمارا ادبی تجربہ بتاتا ہے کہ مثالی کرداروں کے افسانے اور ناول آرٹ کے اچھے نمونے نہیں ہوتے۔ ان میں تعلیم اور اخلاقی تلقین کا میلان ہوتا ہے۔ مثلاً نذیر احمد کے ناول۔ اصغری ان کا مشہور مثالی کردار ہے جو چیخ چیخ کر کہتا ہے کہ عورت کو اس کے جیسا ہی سگھڑ، سلیقہ مند خوش اطوار اور خوش اخلاق ہونا چاہیے۔ آپ ڈپٹی صاحب کو اپنے دکھ مجھے دے دو پڑھایئے اور کہیے کہ دیکھئے اس میں بھی ایک مثالی عورت کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ پڑھتے ہی ڈپٹی صاحب کی کان کی لویں سرخ ہو جائینگی اور پیشانی پر بل پڑ جائیں گے۔ ان کی نظروں میں تو یہ افسانہ حد درجہ اخلاق سے گرا ہوا عریاں اور فحش ٹھہرے گا۔ وہ تو کہیں گے اس کا وہ حصہ تو بہت ہی خراب ہے جس میں سسر اسسر تو بہو کو کبھی بیٹی سمجھتا ہے کبھی بہو، کبھی بیوی، کبھی محض ایک عورت۔ لاحول ولا قوۃ!

بات دراصل یہ ہے کہ افسانہ میں اندو ایک اخلاقی وجود نہیں ہے جو کہ ڈپٹی صاحب کو پسند ہے بلکہ ایک نسائی وجود ہے۔ افسانہ میں اندو ایک عورت ہے اور عورت ہی کی طرح جیتی اور

سانس لیتی ہے۔ وہ جو کچھ بھی کرتی ہے ایک عورت کی مانند کرتی ہے مثالی، یا اخلاقی یا آدرشی عورت کی مانند نہیں۔ وہ ایک عام ہندوستانی عورت ہے۔ بالکل پڑھی لکھی نہیں ہے۔ سمجھ بوجھ اور فہم و فراست بھی غیر معمولی نہیں ہے۔ اس نے دنیا بہت کم دیکھی ہے۔ دنیا کا اور لوگوں کا تجربہ بھی بہت وسیع نہیں ہے۔ اپنے شوہر مدن کی جلی کٹی اور طنز و تشنیع کا اس کے پاس کوئی تیکھا، مسکت اور دندان شکن جواب نہیں ہوتا۔ اسی لیے شوہر کے ساتھ لڑائی ایک طرفہ مدن کی طرف سے ہوتی ہے۔ وہ تو صرف جھیلتی رہتی ہے۔ ہاں ایک بات وہ ایسی کہہ دیتی ہے جو مدن کیا قاری کو بھی چھرا دیتی ہے۔ مثلاً شادی کی پہلی رات ہی کو مدن جب اپنے دکھ بھرے بچپن، اپنے خاندان کے مصائب اور ماں کی بیماری کا ذکر کرتے کرتے رونے لگتا ہے تو اندو اس کے دونوں ہاتھ پکڑ کر کہتی ہے۔ "میں تم سے ایک چیز مانگتی ہوں" "اپنے دکھ مجھے دے دو" یہ بات اندو کی اپنی ہے۔ اس کے دل سے نکلی ہے۔ اس نے کسی سے سیکھی نہیں۔ یہ ایک بہت سیدھی سادی بات ہے جو اس کی معمولی سیدھی سادی شخصیت سے نکلی ہے۔ لیکن ان چند لفظوں میں بے غرض ایثار نفس شخصیت محبت کے جیتے جھرنے، اور اپنے لئے نہیں دوسروں کے لئے جینے کی وہ تڑپ اور لگن نظر آتی ہے جو بہت کم لوگوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ الفاظ اخلاقی عورت کے نہیں بلکہ ایک زندہ نسائی وجود کی ترجمانی کرتے ہیں۔

اندو افسانہ کا ایک کردار ہے۔ افسانہ کے باہر اس کا کوئی وجود نہیں۔ وہ اچھی عورت افسانہ کے اندر ہی ہے افسانہ کے باہر نہیں۔ اندو جو کچھ ہے اسے بنانے میں وہ واقعات بہت اہم رول ادا کرتے ہیں جو افسانہ میں رونما ہوتے ہیں۔ یہ واقعات ایک مخصوص پریوار کے ہیں جو بہت تعلیم یافتہ اور مہذب نہیں۔ پیسے ٹکے کے اعتبار سے بھی بہت سکھی نہیں۔ مدن کا بیوپار بہت اچھا نہیں چل رہا۔ مدن کے دو بھائی، ایک بہن اور ایک بوڑھا باپ ہے۔ بوڑھے باپ کی طبیعت بہت اچھی نہیں رہتی وہ دل کا مریض ہے۔ اس کی بیوی، مدن کی ماں تپ دق کی مریض تھی۔ بابو دھنی رام کی پوری زندگی اسے دوائیں کھلاتے اور اس کی تیمارداری کرتے گذری۔ اندو خوبصورت اور صحت مند عورت تھی۔ اسے دیکھ کر بابو دھنی رام خوش ہوتے کہ گھر میں صحت مند عورت کا وجود فی نفسہ بابو دھنی رام کے لئے ایک نیا انوکھا اور خوبصورت تجربہ تھا۔ اندو کی موجودگی سے گویا گھر کی فضا روشن ہو جاتی ہے بیشک بابو دھنی رام کے لئے اندو بہو تھی، بیٹی تھی اور وہ اس کا بہت خیال کرتے تھے۔ دودھ کا گلاس بھر کر زبردستی اسے پلاتے تھے۔ حالانکہ اندو کو دودھ پسند نہیں تھا۔ وہ ریلوے میں

ملازم تھے۔ جب ان کا تبادلہ سہارن پور ہو گیا تو ایک بڑے اجاڑ مکان میں وہ خود کو بہت تنہا محسوس کرنے لگے اندو بچوں سمیت وہاں پہنچ گئی تو گھر میں بہار آ گئی۔ ایک خوبصورت عورت گھر کے جس حصہ اور کونے میں ہوتی ہے، باورچی خانہ میں رسوئی بناتے ہوئے، چوکی پر کپڑے یا برتن دھوتے ہوئے، الگنی سے سوکھے کپڑے سمیٹتے ہوئے، بچوں کو لوری سنا کر سلاتے ہوئے، وہ جو بھی کام کرتی ہو اور گھر کے جس حصہ میں ہو وہ چمک اٹھتا ہے۔ پراسرار حسن کی روشنی سے جگمگانے لگتا ہے۔ یہ قدرت کا تحفہ ہے اور اس میں انسان کی کسی کرنی دھرنی کا دخل نہیں۔ جب کوئی پڑوس کی عورت بابو دھنی رام کے سامنے بہو کے پیارے پن اور سڈول جسم کی باتیں کرتی تو وہ خوشی سے پھول جاتے اور کہتے "ہم تو دھنیہ ہو گئے امی چندر کی ماں۔ شکر ہے ہمارے گھر میں بھی کوئی صحت والا جیو آیا۔

اور پھر لیٹتے ہوئے بابو دھنی رام آسمان پر کھلے ہوئے پرماتما کے گلزار کو دیکھنے لگتے اور اپنے من کے بھگوان سے پوچھتے "چاندی کے ان کھلتے بند ہوتے ہوئے پھولوں میں میرا پھول کہاں ہے۔ اور پھر پورا آسمان انہیں ایک درد کا دریا دکھائی دینے لگتا اور کانوں میں ایک مسلسل ہاؤ ہو کی آواز سنائی دیتی جسے سنتے ہی وہ کہتے "جب سے دنیا بنی ہے انسان کتنا رویا ہے اور وہ روتے روتے سو جاتے۔"

> یہ متصوفانہ شخصیت اندو کے حسن کو بھی تاروں کی طرح قدرت کا ایک کرشمہ سمجھتی۔
>
> اندو سہارن پور سے واپس آتی ہے تو مدن پوچھتا ہے۔ بابو جی تم سے بہت خوش تھے۔
>
> "ہاں اندو بولی، ایک دن میں جاگی تو سرہانے مجھے کھڑے دیکھ رہے ہیں۔"
>
> "یہ نہیں ہو سکتا"
>
> "اپنی قسم"
>
> "ہاں مدن نے سوچتے ہوئے کہا کتابوں میں اسے سیکس کہتے ہیں۔"
>
> "سیکس؟ وہ کیا ہوتا ہے۔ اندو نے پوچھا"
>
> "وہی جو مرد اور عورت کے بیچ ہوتا ہے"

''ہائے رام —— '' اندو نے ایک دم پیچھے ہٹتے ہوئے کہا۔ ''گندے کہیں کے، شرم نہیں آتی بابو جی کے بارے میں ایسا سوچتے ہوئے۔''

''بابو جی کو شرم نہ آئی تجھے دیکھتے ہوئے''

''کیوں؟'' اندو نے بابو جی کی طرف داری کرتے ہوئے کہا۔ ''وہ اپنی بہو کو دیکھتے ہوئے خوش ہو رہے ہوں گے۔''

آسماں پر ستارے، زمین پر خوبصورت، کھلکھلاتی لڑکیاں، حسین عورتیں اور ان میں صحت مند خوبصورت بہو، یہ بھی قدرت کا کھلا ہوا ایک گلزار ہے۔ مدن جس نے نئی نئی شادی کی بہاریں لوٹی ہیں۔ سیکس سے آگے قدرت کے کاروبار اور حسن کے اسرار کو سمجھ نہیں پاتا۔ اندو کہتی ہے۔ ''تمہارا من گندہ ہے۔ اسی لئے تو تمہارا کاروبار گندے بروے کا ہے۔ تمہاری کتابیں سب گندگی سے بھری پڑی ہیں۔ تمہیں اور تمہاری کتابوں کو اس کے سوا کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ایسے تو جب میں بڑی ہوگئی تھی تو میرے پتا جی نے مجھ سے ادھک پیار کرنا شروع کر دیا تھا تو کیا وہ بھی تھا نگوڑا —— جس کا تم ابھی نام لے رہے تھے۔'' عورت مرد اور حسن کو محض سیکس کی باندی بنانا اندو کی سمجھ میں نہیں آتا۔ اندو کے یہاں سیکس ایک مرکز کی طرف کھینچنے والی نہیں بلکہ مرکز گریز طاقت ہے۔ وہ کہتی ہے بابو جی کو یہاں بلا لو۔ ان کا وہاں بھی جی نہیں لگتا۔ وہ دکھی ہونگے تو کیا تم دکھی نہیں ہو گے۔'' یہ آخری جملہ تو پورے جدید تمدن پر ایک کاری وار ہے جس نے خونی رشتوں کے دائروں میں بھی حتا کہ بیٹے بیٹی کی دنیا میں بھی اپنی ذات کے علاوہ کسی اور کے لیے دکھی ہونا چھوڑ دیا ہے۔ جب مدن ہی دھنی رام کو سمجھ نہیں پاتا تو ڈپٹی نذیر احمد کیسے سمجھ پاتے۔

مختصر یہ کہ اندو کچھ بھی ہے وہ ایک خاص پریوار میں ہے۔ اس کے باہر کچھ بھی نہیں۔ نیا نیا شادی شدہ فطری طور پر جنس زدہ مدن کے لئے اندو ایک جنسی معروض ہے۔ بابو دھنی رام کے لئے وہ ایک عظیم فطرت کا نمونہ ہے۔ اور خود اندو کے لئے اندو ایک عورت ہے جسے وہ تمام کام نبھانے ہیں جو بطور عورت کے اس کا مقدر ہیں۔ اسے مدن کے لئے سیج پر وشیا بننا ہے۔ بچوں کے لئے لوری گاتی ماں بننا ہے۔ بابو دھنی رام کے لئے کائنات کی ایک پراسرار طاقت بننا ہے۔ لیکن کمال کی بات یہ کہ وہ بنتی ہے ایک سیدھی سادی تنومند عورت۔ ان پڑھ، گنوار، نا تجربہ کار، لیکن ایسی جبلتوں اور عقلِ عامہ کی مالک جو سب کی نیا پار لگاتی ہے۔ یہ عورت آئیڈیل نہیں ہے حقیقی ہے اور گو

اندو جیسی عورتیں ہماری حقیقی زندگی میں بھی مل جاتی ہیں۔ کیونکہ جو صفات اور خصوصیات آئیڈیل میں جمع ہوتی ہیں وہ کبھی تو الگ الگ اور کبھی ایک جا کئی عورتوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں یعنی ایسی نہ ہوں تو گھر سنسار اور گرہستن کا کاروبار دنیا میں چلتے ہی نہیں — ان تمام باتوں کے باوصف اندو جس پر ہم گفتگو کر رہے ہیں ایک افسانہ کا کردار ہے جسے بنانے میں ان کرداروں اور ان واقعات کا بھی دخل ہے جو افسانہ میں بیان ہوتے ہیں۔ اس لئے اندو کو افسانہ سے الگ ایک آئیڈیل عورت کے کردار کے طور پر دیکھنے کی بجائے افسانہ میں ہی بیدی کا ایک کردار سمجھنا چاہیے جو بیدی کے افسانوں کی دوسری عورتوں سے مختلف بھی ہے اور مماثلت بھی رکھتی ہے۔ مماثلت کے یہ پہلو وہ نسائی خصوصیات ہیں جو عورت کی فطری جبلتوں سے پھوٹتی ہیں۔

ان میں سب سے طاقت ور جبلت عورت کی مادریت ہے۔ اس جبلت سے جو ذیلی جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ پرورش کرنے، پروان چڑھانے، کھانا کھلانے، اپنے گھونسلے اور گھر کی حفاظت کرنے، ایثار نفسی اور بے غرضی کی زندگی جینے اور اپنے پریوار میں اپنی تمام خوشیاں پانے کے جذبات ہیں۔ مادریت کی جبلت گویا ایزد کی سرسبز وادی ہے جس کے رنگا رنگ پھولوں کی بہار نسائیت کی زینت ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ یہ جذبات سب عورتوں میں یکساں ہوتے ہیں۔ کسی میں کم کسی میں زیادہ، کسی میں بالکل نہیں۔ چارلس ڈکنز کی ناول لٹل ڈوریٹ LITTLE DORRIET میں ڈوریٹ کا کردار مامتا سے لبریز عورت کا ہے جو اپنے بوڑھے باپ کی دیوالیہ ہو جانے کے بعد سرکاری پناہ گاہ میں آخر تک خدمت کرتی ہے۔ وہ اس کی اس طرح دیکھ بھال کرتی ہے گویا بوڑھا باپ باپ نہیں بلکہ بے سہارا بچہ ہے۔ ڈوریٹ کی ایک بہن ہے جو بناؤ سنگھار، دعوتوں، کلبوں، اور فیشنیبل سوسائٹی کی شوقین ہے۔ وہ اپنے بچوں کی طرف بالکل لاپرواہ ہے۔ بہن کے بچوں کی نگہداشت بھی ڈوریٹ ہی کرتی ہے۔ یہ مادریت کے جذبے سے لبریز ڈوریٹ جیسی ہی عورتیں ہوتی ہیں جو اچھی نرسیں اور سکول ٹیچر ثابت ہوتی ہیں۔ ڈوریٹ مثالی کردار نہیں ہے۔ اس کی رنگین مزاج بہن پر ناول نگار کوئی نکتہ چینی نہیں کرتا۔ ڈوریٹ بھی کوئی شکایت نہیں کرتی۔ بلکہ وہ تو خوش ہوتی ہے کہ بہن دعوت میں یا کلب میں جا رہی ہے۔ اس کے تیار ہونے میں اس کی مدد کرتی ہے۔ اور بچوں کی ہنسی خوشی اس طرح دیکھ بھال کرتی ہے گویا یہ اس کا کام یا فرض نہیں بلکہ یہی تو اس کی زندگی ہے۔ اصل حیات ہے سرچشمہ نشاط ہے۔

اندو کوئی پڑھی لکھی عورت ہوتی، ہوم سائنس میں ڈگری حاصل کی ہوئی خواتین کے رسالے پڑھتی۔ اور اس کے بعد اپنے کردار کو ایک اخلاقی روپ دیتی تو ایک اچھی بیوی، ایک اچھی بہو اور ایک اچھی ماں بننے کی کوشش کرتی اور کوشش میں کامیاب ہو کر بتا دیتی کہ ایک اچھی گرہستن اور آئیڈیل عورت کا روپ کیا ہوتا ہے۔ تو یقین مانئے اس کردار میں ہماری دلچسپی صفر کے برابر ہوتی کیونکہ یہ تو مصنوعی عورت ہوتی جو اتنی بڑی بات نہ ہوتی لیکن افسانہ کا مصنوعی کردار بھی ہوتی جو ناقابل برداشت ہوتا۔ دراصل قدرت جب کسی کو غیر معمولی تخلیقی صلاحیت بخشتی ہے تو وہ اس کی نگہداشت بھی کرتی ہے۔ بیدی اگر چاہتے بھی کہ ایک آئیڈیل عورت کا کردار پیش کریں تو ان کا ناقد ان کی تادیب کرتا اور ان کے قلم سے وہی واقعات بیان کراتا جو عورت کے ناتے بیدی جیسے فنکار کو سوجھ سکتے تھے۔ ایک اخلاق پسند ناول نگار، مثلاً ڈپٹی نذیر احمد کے تخیل میں ایسے واقعات آ ہی نہیں سکتے تھے۔ مثلاً وہ ایک سگھڑ بیوی کی صفات تو بیان کر سکتے تھے لیکن ان صفات سے ایک پرشوق شوہر کے تمام جذبات سرد پڑ جائیں اس کا تصور وہ نہیں کر سکتے تھے۔ خیر ایسی آئیڈیل عورت کے سامنے ایسے بوالہوس شوہر سے ہمیں کوئی ہمدردی بھی نہیں۔

اندو لٹل ڈوریٹ نہیں ہے۔ وہ جوان ہے خوبصورت ہے، صحت مند ہے اُبلا پڑتا ہے اور جنسی طور پر بیدار ہے، اور اس جذبہ سے وہ بیزار نہیں سرشار ہے لیکن قدرت نے اسے دوسروں کی خدمت، دوسروں سے محبت اور دوسروں کے لئے ایثار نفسی کے جذبات سے نوازا ہے۔ اور وہ ان جذبات کا مناسب استعمال کرتی ہے۔ یہ جذبات اس کے جنسی جذبہ کی تہذیب کئے بغیر گھر سنسار کو چلانے کے لئے ضروری ہیں۔ وہ ان میں توازن قائم رکھتی ہے۔ لیکن مدن یعنی مرد میں ایسا کوئی توازن نہیں، کیونکہ مدن جیسا کہ اس کے نام ہی سے ظاہر ہے، کام ورتی کی تجسیم ہے اور جب کام اس پر سوار ہوتا ہے تو اسے اور کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ وہ صرف عورت چاہتا ہے، اور فوری طور پر چاہتا ہے۔ اور اسے لمحہ بھر کا توقف برداشت نہیں ہوتا۔ اسی لئے وہ سمجھ ہی نہیں پاتا کہ اندو جس کے لئے وہ سیج پر ایسا بے قرار ہے گویا انگاروں پر لوٹ رہا ہے۔ اس کا اور اس کی ہوس ناک آگ کا خیال کیوں نہیں کرتی، اور منی یعنی اس کی چھوٹی نند کو لوریاں دئے جا رہی ہے۔ عورت بے شک سیج کی بیسوا ہے لیکن کاش وہ محض بیسوا ہوتی البتہ وہ تو گرہستن بھی ہے جسے سیج پر پہنچنے سے پہلے بہت سے گھر کے کام نپٹانے ہوتے ہیں اس معنی میں مرد ایک سمتی وجود ہے جب کہ عورت کثیر الابعاد

وجود ہے۔ مرد عورت کی اور اپنی اس نفسیاتی ساخت کو سمجھے تو زندگی کتنی آسان ہو جائے۔ منی کو تھپکیاں دے کر اور لوری سنانے کے بعد اندو جب مدن کے پاس آتی ہے وہاں تک تو مدن کا ذہن و جسم جذبۂ نشاط و محبت کی بجائے اپنی مادیت عتاب اور خلفشار پیدا کر چکا تھا۔ جنسی جذبے کی فوری اور ذہنی تسکین نہ ہونے کی صورت میں مرد کا الجھن فوراً چڑ کی چال بدل لیتا ہے۔ چنانچہ آگے چل کر ہم دیکھتے ہیں کہ تیسری لڑکی کی پیدائش کے بعد مدن اندو سے مایوس ہو کر اپنی جنسی تسکین کے لئے بازار حسن کا رخ کرتا ہے۔

مردست تو وہ بستر پر اندو کی آمد کا منتظر ہے۔ وہ آتی ہے تو کہتا ہے۔ "سو گئی ——— آ گئیں"

"ہاں"

"منی سو گئی۔"

اندو جھجکی ایک دم سیدھی کھڑی ہوئی۔ "ہائے رام" اس نے ناک پر انگلی رکھتے ہوئے ہاتھ ملتے ہوئے کہا۔ "کیا کہتے ہو۔ مرے کیوں بیچاری ——— ماں باپ کی ایک ہی بیٹی۔"

مدن ——— پھر ایک دم تحکمانہ لہجہ اختیار کرتے ہوئے بولا۔ "زیادہ منہ مت لگاؤ اس چڑیل کو۔ بیچاری نہیں چھوڑتی تمہارا جب دیکھو جونک کی طرح چمٹی ہوتی ہے۔"

"ہا ———" اندو نے مدن کی چارپائی پر بیٹھتے ہوئے کہا "بیٹوں اور بیٹیوں کو یوں تو دھتکارا نہیں چاہیے۔ بیچاری دو دن کی مہمان۔ آج نہیں تو کل، کل نہیں تو پرسوں ایک دن چلی ہی جائے گی۔" بہت معمولی اور پیش پا افتادہ باتوں سے بیدی گہرے نفسیاتی اور حقائق تک پہنچتے ہیں۔ "اس کی آنکھوں کے سامنے اپنے ماں باپ بھائی بہن چچا تایا سبھی گھوم گئے۔ کبھی وہ بھی ان کی دلاری تھی۔ جو پلک جھپکتے ہی نیاری ہو گئی۔ اور پھر دن رات اس کے نکالے جانے کی باتیں ہونے لگیں جیسے گھر میں کوئی بڑی سی بانبی ہے جس میں کوئی ناگن رہتی ہے۔ اور جب تک وہ پکڑ کر پھنکوائی نہیں جاتی گھر کے لوگ آرام کی نیند سو نہیں سکتے۔" دنیا کا کوئی سوشیولوجیکل تھیسس عورت کی اس حقیقت کو اتنے حقیقی تاثر کے ساتھ بیان نہیں کر سکتا جیسا کہ یہ چند جملے۔ مرد عورت کی حقیقت اس کی حیثیت اس کی بنیادی انسانیت کو سمجھے؟ اللہ اللہ کیجئے۔

چنانچہ مدن ——— خفگی کے عالم میں کہتا ہے "تم عورتیں بڑی چالاک ہوتی ہو۔ ابھی

کل ہی اس گھر میں آئی ہو اور یہاں کے سب لوگ تمھیں ہم سے زیادہ پیارے لگنے لگے؟

"ہاں" اندو نے اثبات میں سر ہلایا

"یہ سب جھوٹ ہے۔ یہ ہو ہی نہیں سکتا"

"تمہارا مطلب ہے میں ———"

"دکھاوا ہے یہ سب ——— ہاں"

"اچھا جی؟" اندو آنکھوں میں آنسو لاتے ہوئے اپنے بستر پہ چلی گئی اور سرہانے میں منھ چھپا کر سسکیاں بھرنے لگی۔ (مدن جو سراپا کام ہے) کی حیوانی جبلت کی تسکین نہیں ہوتی تو وہ حیوان ہی بن جاتا ہے۔ ایسی جلی کٹی سناتا ہے کہ ہم ششدر رہ جاتے ہیں کہ اس میں انسانیت ہے یا نہیں۔ بات اتنی بگڑ سکتی تھی کہ افسانہ دوسرا ہی رخ لے لیتا۔ لیکن بیدی نے مکالموں میں کمال احتیاط اور نفسیاتی ژرف نگاہی سے کام لیا ہے جس سے ایک طرف تو مدن یعنی کام کی شعلہ صفت بلبلاتی شخصیت سامنے آتی ہے اور دوسری طرف اندو کی چاندنی کے جیسی نرم اور ملائم شخصیت۔ مدن اسے منانے ہی والا تھا کہ اندو خود ہی اٹھ کر مدن کے پاس آ گئی اور سختی سے اس کا ہاتھ پکڑتے ہوئے بولی ———

"تم جو ہر وقت جلی کٹی کہتے رہتے ہو ——— ہوا کیا ہے تمھیں؟"

شوہرانہ رعب داب کے لئے مدن کے ہاتھ بہانہ آ گیا ——— "جاؤ جاؤ ——— سو جاؤ جا کے۔ مجھے تم سے کچھ نہیں لینا۔"

اندو کا جواب "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے بعد دوسرا ماسٹر سٹروک ہے۔ "تمھیں کچھ نہیں لینا، مجھے تو لینا ہے۔ زندگی بھر لینا ہے۔" اور وہ چھینا جھپٹی کرنے لگی۔ مدن اسے دھتکارتا تھا اور وہ اس سے لپٹ جاتی تھی۔ وہ اس مچھلی کی طرح تھی جو بہاؤ میں بہہ جانے کی بجائے آبشار کے تیز دھارے کو کاٹتی ہوئی اوپر ہی اوپر پہنچنا چاہتی ہے۔ چٹکیاں لیتی، ہاتھ پکڑتی روتی ہنستی وہ کہہ رہی تھی "پھر مجھے پھا پھا کٹنی کہو گے؟"

"وہ تو سبھی عورتیں ہوتی ہیں۔"

"ٹھہرو ——— تمہاری تو ———" آپ ہی کہیے اس مثالی عورت کو کیا خاتون مشرق پڑھنے والے لوگ برداشت کر سکتے ہیں۔ اندو میں عورت زندہ ہے جو مرد کو چاہتی ہے مرد کی طلب

تیار ہے۔ وہ مرد مار نہیں ہے لیکن مرد کی باہوں میں آسودگی پاتی ہے۔ وہ عورت رومانی داستانوں یا خواتین کے رسالوں کی بنائی ہوئی نہیں ہے۔ بلکہ فطرت کی ابدی طاقت کی بنائی ہوئی ہے۔ اسی لئے وہ بڑی کتھا سے پھر ایک ایسی بات کہتی ہے جو مدن جیسے اکھڑ آدمیوں کی سمجھ میں نہیں آسکتی۔ وہ کہتی ہے "تم مرد لوگ کیا جانو؟ ——— جس سے پیار ہوتا ہے اس سے تو چھوٹے بڑے پیارے معلوم ہوتے ہیں۔ کیا باپ کیا بھائی اور کیا بہن ———"

آپ کہیں گے حقیقت میں ایسا کہاں ہوتا ہے۔ مگر ہم بھی سماج اور رسم کے رشتوں کی قدامت اور سچائی کو ہم جانتے ہیں۔ سوال یہاں رشتوں کا نہیں عورت اور مرد کی مشترکہ فطرت کا ہے۔ صدیوں سے انسانی سماج میں عورت کی جو باندی کی سی حیثیت رہی ہے۔ اور رشتے سے پیدا ہیں ان پر ساس سسر، جیٹھ دیور کی حکمرانی رہی ہے اس کی عبرتناک تصویر اردو میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ عورت مرد کا باہمی رشتہ جنسی ہے لیکن جب اس رشتے میں بھی مرد کی برتری ہو اور اقتدار کے سرچشمے مثلاً دولت مرد کے ہاتھ میں ہوں اور عورت کو اپنی ضرورت اور شوق کی چیزوں کے لئے مرد کے سامنے ہاتھ پھیلانا پڑے۔ اور عورت کو غیر شعوری طور پر یہ محسوس ہونے لگے کہ مرد جو کچھ اسے خلوص محبت اور کشادہ دلی سے دیتا جاتا ہے رات کے وقت وصول کر لیتا ہے تو ازدواج میں تلخی کا جو خفی اور خاموش عنصر پیدا ہوتا ہے۔ اس کی بے مثال تصویر کشی بیدی نے اپنے افسانے "گھر میں بازار میں" میں کی ہے۔ بیدی کے یہاں عورت کے بہت روپ ہیں جن پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ مرد و عورت کے رشتے میں بے شمار نفسیاتی پیچیدگیاں ہیں جو بڑی ہوتی ہیں اور وہ آسانی سے سلجھتی نہیں ہیں۔ بیدی اور منٹو کے یہاں یہ تصور ایک عقیدے کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ کہ انسانی فطرت میں ابدی جبلت کی کارفرمائی ہے۔ ایگو (چاہے شخصی ہو یا سماجی) کی بجائے لبیڈو کے دھاروں کی پیداوار ہے اور انسانی اعمال کا سرچشمہ انہی دھاروں سے ترتیب پاتا ہے تو مرد اور عورت برتری اور کمتری کے احساس سے سربلند ہو کر ایک دوسرے کو اپنے قبضہ میں رکھنے یا ایک دوسرے کا استحصال اور استعمال کرنے یا لوبھ لالچ، رشک حسد، شک اور عدم اعتمادی کے اسفل جذبات کا شکار ہونے کی بجائے بے لوثی، بے غرضی، ایثار نفسی، سے کام لے کر محبت مسرت اور شادابی کی وادیوں میں ان تتلیوں کا پیچھا کرتے ہیں۔ جن کے رنگ عبارت ہیں زندگی کی مانگ کے سیندور سے۔ حسیناؤں کے لبوں کی سرخی اور بچوں کے رخساروں کی چمک سے بیدی کا افسانہ

"رم لوٹ" تنگ دستی اور بدحالی کی زندگی میں ایروز کی اسی کوندے کی چمک سے تابناک ہے اور بیوی جب رم لوٹ کا کپڑا اٹیچی کرتی ہے اور بچہ کو اس کی مٹھائی نہ لانے پر ضد کرتا دیکھ کر تھپڑ مارتی ہے تو دراصل یہ تو ایروز کی برسات کے کوندے "جھمڑ" اور بادلوں کی گھن گرج کا دلنواز منظر پیش کرتے ہیں۔

آج بھی بہت سے خوشحال گھر مل جائیں گے جہاں تنگ دستی کے باوجود اچھی بیویاں، اچھے شوہر، اور ہاتھ تنگ ہونے کے باوصف اچھے ماں باپ اور اچھے بچے مل جائیں گے۔ اگر ایسا نہ ہو تو ہر گھر راکشسوں چڑیلوں اور شریر فتنہ انگیز GOBLINS سے ایک مکروہ تصویر پیش کرتا نظر آئے۔ آخر زندگی کو قنوطیت کی تاریک گھٹاؤں میں ملفوف کرنا تو آرٹ نہیں ہے۔ آرٹ تو تیرگی میں روشنی کی کرن کو پالینے میں رہا ہے۔ اس کی بہترین مثال منٹو کا افسانہ سرکنڈوں کے پیچھے ہے۔ افسانہ میں نواب ایروز کی جبلت کی لہلہاتی وادی ہے۔ نواب کی ماں اس سے پیشہ کراتی ہے لیکن نواب تو یہ بھی نہیں جانتی کہ پیشہ کیا ہوتا ہے تجھی کیا ہے۔ وہ تو اپنی معصومیت میں یہی سمجھتی ہے کہ ہر لڑکی کی جوانی کا آغاز اسی طرح ہوتا ہے۔ بالکت نواب کو مارے حسد کے قتل کرتی ہے۔ اس کے گوشت کے ٹکڑے کرتی ہے اور نواب کی ماں کو پکانے کی غرض سے دیتی ہے۔ اس ہولناک افسانہ میں جو چیز ابھر کر سامنے آتی ہے اور ہمارے ذہن پر نقش ہوتی ہے اور ہمارے دل میں بے پناہ ہمدردی کے جذبات جگاتی ہے وہ تو نواب کی معصومیت اور اس کے کردار میں ایروز کی جبلت کے کھلائے ہوئے سرسبز وشاداب گلستاں ہیں۔ نواب کے قتل کی ہولناکی کے تاریک بادلوں کے پیچھے سے نواب کی بچوں جیسی معصومیت حسن اور نشاط کی کرنیں آہستہ آہستہ افق پر پھیلنا شروع ہوتی ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ بڑے افسانہ میں زہر ہی زہر نہیں ہوتا اس کا تریاق بھی ہوتا ہے جو اس کے زہر ہی سے نکلتا ہے۔

مثالی کردار کے افسانوں میں ایک ایسی ثنویت ہوتی ہے جسے افسانہ نگار پاٹ نہیں سکتا۔ زندگی کے حقائق کچھ اور ہوتے ہیں۔ افسانہ کے حقائق دوسری نوع کے ہوتے ہیں۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بیدی نے زندگی کے حقائق ہی پیش کیے ہیں۔ کوئی غیر معمولی ردعمل کردار یعنی اندو میں پیدا کرنے کے لئے کوئی غیر معمولی وارداتیں تراشی نہیں گئیں۔ اپنے سسر اور مدن کے چھوٹے بھائی اور بہن کا خیال رکھنا کوئی بہت بڑی بات نہیں ہے۔ افسانہ کے پردے پر ہم اندو

وہ دھنی رام بابو کی سیوا چاکری کرتے ہوئے بہت دیکھتے بھی نہیں۔ اس لئے دھنی رام اس کا خیال رکھتے ہیں۔ وہ دودھ اندو کو بہت پسند نہیں پھر بھی زبردستی اسے پلاتے ہیں۔ منی اور پاشی بڑی ہو جاتے ہیں۔ دونوں کی شادی فطری بات ہے۔ اندو کفایت شعاری سے اس تقریب کے لئے پیسے بچانی پڑتی ہے۔ اس لئے کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ گھر اور املاک کی تقسیم بھی گھر میں ہوتی ہے۔ تینوں بہاتے تینوں بیٹوں کے ساتھ۔ کسی کو کم کسی کو زیادہ یا کسی کو اچھا اور کسی کو زیادہ اچھا ملتا ہے۔ یہ بھی کوئی ایسی بات نہیں جس سے کسی کردار کی نمو ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ میں ایسے واقعات ہی نہیں جن سے اندو کا کردار بڑی آزمائشوں اور قربانیوں کے بعد کندن بن کر نکلا ہو۔ ایسی آزمائشوں سے اگر کوئی کردار گزرا ہے تو وہ "ایک چادر میلی سی" کی رانو ہے۔ "ایک چادر میلی سی" کے مقابلے میں "اپنے دکھ مجھے دے دو" تو بہت ہی سیدھا سادہ اور معصوم افسانہ ہے۔ اگر دیکھے جائیں تو اس میں افسانوی دلچسپی کے عناصر یعنی تحیر، تجسس، معنی خیز نفسیاتی موڑ، جذبات کی تعمیر میں پیچیدگی اور رمز بندی اور رمز کشائی اور اب کیا ہوگا یا خدا خیر کرے کی حیرت زائی جیسے کوئی بھی اجزا نہیں۔ مدن اور اندو کے سوا کوئی تیسرا اہم کردار بھی نہیں۔ ایک نظر سے دیکھیں تو افسانہ اندو کا سوانحی خاکہ بن جاتا ہے۔ اور یہ بات کہی بھی جاتی ہے کہ افسانہ میں خود نوشت کا عنصر ہے اور اندو کا کردار بیدی کی بیوی کے ماڈل کو سامنے رکھ کر پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ میں چونکہ مدن کا کردار کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اندو کی اچھائیوں اور کوتاہیوں کی طرف اس کا رد عمل وہی ہوتا ہے جو خوبصورت بیوی کے ساتھ والی یاترا کے شوقین ہر مرد کا ہوتا ہے تو افسانہ فی الحقیقت اندو ہی کا بن جاتا ہے۔ اور اندو میں بیدی مدن کے ذریعہ ایک ایسی عورت کو دیکھتے ہیں جو گونگی تو ہے ہی۔ لیکن عورت کے گن گانا مرد کا شیوہ نہیں۔ دوسروں کا خیال وغیرہ تو وہ ایک بیوی کے فرائض کے طور پر اونے پونے خریدتا ہے، گونگی نار سے زیادہ جو چیز مرد یا مدن یا افسانہ نگار کو چکراتی ہے وہ اندو (یا عورت) میں چند ایسی طاقتور اور پراسرار صفات کا مشاہدہ ہے جو مرد سمجھ ہی نہیں پاتا کہ اس میں کہاں سے آ گئیں۔ اس لیے ان کا نظارہ مدن کو ہمیشہ چکراتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار اندو کو نہیں اس عورت کو دیکھتا ہے۔ جس کا ایک نام اندو ہے۔ ذہن کا یہ سفر تخصیص سے تعمیم، حقیقت سے اسطور اور جسم سے روح کی طرف ہوتا ہے۔ حقیقت تو اندو ہے جس کا ایک جسم ہے، ایک شوہر ہے، تین بچے ہیں، ایک گرہستن کے فرائض ہیں اور ایک سماجی حیثیت ہے۔ لیکن اس میں کچھ ایسی پُراسرار قوتیں ہیں جو اس میں

فطرت کا عطیہ ہیں مثلاً قدرت کا سب سے بڑا فینومینا انسان کو جنم دینا۔ تخلیق کے اس جذبے کے ساتھ مادریت کا جذبہ اور اس کے ذیلی جذبات، اپنے میں نہیں بلکہ دوسرے وجود میں جینا، بے غرض ایثار نفسی وغیرہ۔ حقیقت کے اندر اسطور کو ٹائپ کے اندر آرکی ٹائپ کو دیکھنا قطرے میں دجلہ اور جزو میں کل کو دیکھنا ہے۔ یہ دیدۂ بینا سب کو ودیعت نہیں ہوتا اور اس کی کارفرمائی بجلی کے کوندے کی طرح ظواہر کی دنیا سے آدمی کو حقیقت کے پس پشت عالم اسرار کی جھلک دکھاتی ہے۔

> ''مدن کے لئے اندو روح ہی روح تھی۔ اندو کے جسم بھی تھا لیکن وہ ہمیشہ کسی نہ کسی وجہ سے مدن کی نظروں سے اوجھل ہی رہا۔ ایک پردہ تھا خواب کے تاروں سے بنا ہوا۔ آہوں کے دھوئیں سے رنگین، قہقہوں کی زرتاری سے چکاچوند جو ہر وقت اندو کو ڈھانپے رہتا تھا مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو کہ عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے۔ لیکن ہمیشہ اُسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لئے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گر پڑے تھے لیکن دروپدی وہیں کھڑی تھی۔ عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس وہ دیوی لگ رہی تھی۔''

یہ ہے وہ چشم بینا جو ٹائپ میں آرکی ٹائپ اور حقیقت میں اسطور کو دیکھتی ہے۔ یہ ہے قدرت کے اسرار کی وہ دنیا جس کی ایک جھلک کبھی کبھی مرد کو نظر آجاتی ہے۔ ورنہ عورت تو مرد کے لئے جسم ہی جسم ہے۔ وہ جسم جس کے وہ خواب دیکھتا ہے آہیں بھرتا ہے اور جو اصل عورت کو اس کی روح کو اوجھل رکھتا ہے۔ جسم کا چیر ہرن کرنے والے دوشاسن تھک ہار کر گر جاتے ہیں۔ لیکن عورت کو آسمانوں سے تھان کے تھان گزوں کے گز کپڑا اس کے ننگا پن کو ڈھانپنے کے لئے ملتا آیا ہے۔ کیونکہ عورت تخلیق کا سرچشمہ ہونے کے ناتے خود فطرت کی عظیم تخلیق ہے۔ اور اس کی عزت و پاکیزگی کی حفاظت خود فطرت کرتی ہے۔ اس کا بدن چاہے اتنا استعمال ہو شوہر کے ہاتھوں اُسے خریدا اور بیچا جائے۔ اُس سے جنگ اور فسادات میں زنا بالجبر کیا جائے۔ لیکن جو اصل عورت ہے اندو ہے، دروپدی ہے، اُسے یہ جسم اوجھل رکھتا ہے اور اصلی عورت کو فطرت ننگا ہونے نہیں دیتی۔

مرد کے سامنے آنے ہی نہیں دیتی۔ وہ اس کے بدن کے پیچھے ہی چھپی رہتی ہے۔

> چنانچہ جب تیسرے کی پیدائش کے بعد اندو کا بدن بھی ڈھل
> جاتا ہے تو مدن خریدے ہوئے جسموں کی طرف نکل پڑتا ہے۔ نئے
> شادی شدہ مرد کو ویسے بھی بچوں کی بہت جلدی نہیں ہوتی۔ پہلے ہی بچے کی
> زچگی پر مدن ناک بھوں چڑھاتا ہے وہ کہتا ہے "کتنی شرم کی بات ہے۔
> ابھی چھ آٹھ مہینے شادی کو ہوئے ہیں اور چلا آیا ہے   چار دن تو
> مزے لے لیتے زندگی کے۔"

تیسرا بچہ لڑکی تھی۔ اس کی پیدائش کے واقعہ کو بیدی نے دلچسپ طریقے سے بیان کیا ہے۔ اوپر یعنی دیولوک میں ماں جی اور بابو جی میں جھگڑا چل گیا۔ ماں نے بابو جی سے کہا "تم بہو کے ہاتھ کی پکی کھا آئے ہو۔ اس کا سکھ بھی دیکھا ہے۔ پر میں نصیبوں جلی نے کچھ بھی نہیں دیکھی ـــ" اور یہ جھگڑا وشنو، مہیش اور شیو تک پہنچا۔ انہوں نے ماں کے حق میں فیصلہ دیا۔ اور یوں ماں مات لوک میں آکر بہو کی کوکھ میں پڑی ـــ اور اندو کے یہاں ایک بچی پیدا ہوئی۔

بچی کی پیدائش کے بعد اندو کی صحت ویسی نہ رہی۔ بچی ہمیشہ اندو کی چھاتیوں سے چمٹی رہتی تھی۔ جہاں سبھی گوشت کے اس لوتھڑے پر تھو تھو کرتے تھے وہاں ایک اندو تھی جو اسے کلیجے سے لگائے پھرتی تھی۔ لیکن کبھی خود بھی پریشان ہو اٹھتی۔ اور بچی کو سامنے جھلنگے میں پھینکتے ہوئے کہہ اٹھتی۔ "تو مجھے جینے بھی دے گی ـــــ ماں؟" اور بچی چلا چلا کر رونے لگتی۔

میں سمجھتا ہوں کہ یہ دیولوک سے جھلنگے تک کا پورا واقعہ اعلیٰ فنکاری کا بے مثال نمونہ ہے۔ بیدی بڑی بے تکلفی سے کرم بھومی کا رشتہ دیولوک سے ملا دیتے ہیں۔ یہاں اوپر سے نیچے اور نیچے سے اوپر آنا جانا چلتا ہی رہتا ہے۔ ساس کا بیٹی کے روپ میں آنا اور اس ساس کا جو زندگی بھر بیمار رہی۔ ظاہر ہے اب اندو سے وہ سیوا چاکری کا پورا قرض وصول کرے گی۔ سیدھے سادے واقعات کو گہری معنویت اور ظرافت سے مالا مال کرنا بیدی کا امتیازی وصف ہے۔

مدن اندو سے کٹنے لگا۔ شادی سے لے کر اس وقت تک اسے وہ عورت نہ ملی تھی جس کا وہ متلاشی تھا۔ یہ کون سی عورت تھی۔ بیدی کوئی اشارہ نہیں کرتے۔ کیا یہ وہ عورت تھی جو جسم ہی جسم ہو۔ مدن جو کام دیو کا روپ ہے ایسی ہی عورت چاہتا ہو جو جسم ہی جسم ہو اور جسم کے ماورا کچھ نہ ہو۔ اندو

جسم تو تھی لیکن اس سے وری وہ روح بھی تھی۔ جنسی بھی تھی، ماں بھی تھی اور گرہستن سے لے کر نہ جانے کیا کیا تھی۔ کام دیو کو خالص عورت جو جسم کے ماورا پھیلی ہو اس کی تلاش تھی۔ لیکن قدرت نے ایسی عورت بنائی نہیں تھی۔ اس نے جو عورت بنائی تھی وہ سیج پر طوائف گھر میں گرہستن اور فطرت کی آغوش میں ماں ہوتی ہے۔ مدن کوٹھوں پر جانے لگا۔ کوٹھوں کا ذکر بیدی نے روشنی کے چوکور مثلث اور گول دائروں میں کیا ہے۔ لیکن اس اقلیدس کی بھول بھلیاں میں ان کے پیچھے ہم بھی کھو جاتے ہیں۔

یہ افسانہ کا آخری ڈرامائی سین ہے۔ میں سمجھتا ہوں ایسا مزہ دینے والا، سینے پر گھونسہ مارنے والا منظر دنیا کے ادب میں کہیں لکھا تو گیا ہوگا لیکن مجھے کہیں یاد نہیں پڑتا۔ کیونکہ میرا عالمی ادب کا مطالعہ وسیع ہونے کے باوجود بے حد محدود ہے۔ یہ جملے خود کی تعریف یا تنقص کے لیے نہیں بلکہ اس منظر کے تاثر کو ابھارنے کے لئے لکھے گئے ہیں۔

> اندو نے چہرے پر پاؤڈر تھوپ رکھا تھا۔ گالوں پر روج لگا رکھی تھی۔ لپ سٹک کے نہ ہونے پر ہونٹ ماتھے کی بندی سے رنگ لیے تھے، اور بال کچھ اس طریقہ سے بنائے تھے کہ مدن کی نظریں ان میں الجھ کر رہ گئیں۔

"کیا بات ہے آج" مدن نے حیران ہو کر پوچھا۔"

"کچھ نہیں" اندو نے مدن سے بچاتے ہوئے کہا۔ "آج فرصت ملی ہے۔

اب دیکھئے بیدی کیا دردناک جملے لکھتے ہیں ہر جملہ انسانی المیہ کے زہر میں ڈوبا ہوا تیر کی طرح دل میں پیوست ہو جاتا ہے۔

"شادی کے پندرہ برس گذر جانے کے بعد اندو کو آج فرصت ملی تھی۔ اور وہ بھی اس وقت جب کہ چہرے پر چھائیاں چلی آئی تھیں۔ ناک پر ایک سیاہ سی کاٹھی بن گئی تھی اور بلاؤز کے نیچے ننگے پیٹ کے پاس کمر پر چربی کی دو لٹیں دکھائی دینے لگیں تھیں۔ آج اندو نے ایسا بندوبست کیا تھا کہ ان عیوب میں سے ایک بھی چیز نظر نہ آتی تھی۔ یوں بنی ٹھنی کسی کسائی وہ بے حد حسین لگ رہی تھی" "یہ نہیں ہو سکتا" مدن نے سوچا اور اسے ایک دھچکا سا لگا۔ اندو سچ مچ خوبصورت تھی۔ آج بھی پندرہ سال کے بعد۔ اس سے پہلے کہ مدن اندو کی طرف ہاتھ بڑھاتا، اندو خود ہی مدن سے

لیٹ گئی۔ "یہ کیا" مدن نے چونکتے ہوئے کہا "تمہاری آنکھیں سوجی ہوئی ہیں۔"

"یونہی" ——— اندو نے کہا اور چُنّی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولی "رات بھر جگایا ہے اس چڑیل منیا نے" چُنّی جس نے ایسا رونا شروع کیا تھا جو آج تک نہ روئی تھی، اب خاموش پڑی تھی۔ گویا دم سادھے دیکھ رہی تھی اب کیا ہونے والا ہے۔ دیکھئے بیدی چھوٹی سی بچی میں ساس کی سختی معصومیت سے کیسے نازک نکات پیدا کرتے ہیں۔ ایک لمحے کے لئے ہم بھی محسوس کرتے ہیں کہ بچی کی جون میں واقعی ساس نے جنم لیا ہے اور پرلوک کا ڈراما اکائی پر ختم ہے۔ یہ ڈراما ہوتا ہے۔ افسانہ کا یہ آخری منظر بیدی نے کمال فنکارانہ ژرف نگاہی سے لکھا ہے۔ اس کا جواب "ایک چادر میلی سی" کا وہ منظر ہے جس میں رانو اور منگل بڑی کشمکش اور کھچاؤ کے بعد ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں۔ بیدی کا سنبھلا ہوا قلم ان کے ایک ایک عمل پر پردہ ڈالنے کے باوجود صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کے مصداق پتے کی سب بات بیان کر جاتا ہے۔

عورت شادی کے بعد مرد کی ہوتی ہے لیکن بچوں کی پیدائش کے بعد ہمیشہ مرد کی خواہشوں کی تسکین کا فوری ذریعہ نہیں رہ سکتی۔ بچوں کی پرورش اور گھر کے کام کا دباؤ اس کے LIBIDO کو اپنے شکنجے میں لے لیتا ہے۔ مرد محسوس کرتا ہے کہ وہ عورت کو گھر میں بیاہ کر لایا تھا لیکن عورت تو خوابگاہ میں سیج پر نظر ہی نہیں آتی۔ وہ تو ماں اور گرہستن میں تحلیل ہوتی ہے۔ کام تو اندھا ہوتا ہے۔ اس کی آنکھیں تو ہوتی ہی نہیں اس لئے وہ ان روشنیوں کا متلاشی ہوتا ہے جو کبھی چوکور کبھی گول، کبھی مثلث ہوتی ہیں آنکھوں کو چکاچوند کرتی ہیں جسم کو تسکین دیتی ہیں لیکن روح کے اضطراب کو دور نہیں کر پاتیں۔

کوٹھوں پر بھٹکتا ہوا مدن جب اندو کی آنکھوں میں آنسو دیکھتا ہے تو کہتا ہے۔ "یہ آنسو؟" اندو کہتی ہے "خوشی کے ہیں۔ آج کی رات میری ہے" اور پھر ایک عجب سی ہنسی ہنستی ہوئی وہ مدن سے چمٹ گئی۔ اس کے بعد وہ مکالمے آتے ہیں جن کے محور پر پورا افسانہ گھومتا ہے۔ یہ مکالمے نکال دیجئے، اور افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہی ٹوٹ جائیگی۔ ایسے چند مکالموں پر افسانہ کی بھاری بھرکم عمارت تعمیر کرنے والا واقعی معمارِ اعظم ہوتا ہے۔

"یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا۔"

"ہاں" مدن کہتا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو۔"

"تم نے کچھ نہیں مانگا مجھ سے۔"

"میں نے؟" مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا۔ "میں کیا مانگتا۔ میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا وہ سب تم نے دے دیا۔ میرے عزیزوں سے پیار ان کی تعلیم، بیاہ شادی، یہ پیارے پیارے بچے۔ یہ سب کچھ تم نے دے دیا۔"

"میں بھی یہی سمجھتی تھی۔" اندو بولی —— "لیکن اب جا کر پتہ چلا ایسا نہیں۔"

"کیا مطلب؟"

"کچھ نہیں۔" پھر اندو نے رک کر کہا۔ میں نے بھی ایک چیز رکھ لی۔"

"کیا چیز رکھ لی"

اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منہ پرے کرتی ہوئی بولی "اپنی لاج —— اپنی خوشی —— اس وقت تم بھی کہہ دیتے۔ اپنے سکھ مجھے دے دو، تو میں ——" اور اندو کا گلا رندھ گیا۔ اور کچھ دیر بعد بولی۔ "اب تو میرے پاس کچھ نہیں رہا۔"

مدن کے ہاتھوں کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی۔ وہ زمین میں گڑ گیا۔ یہ ان پڑھ عورت۔ کوئی رٹا ہوا فقرہ ——"

پھر روتے ہوئے مدن اور اندو ایک دوسرے سے لپٹ گئے۔ اندو نے مدن کا ہاتھ پکڑا اور اسے ایسی دنیاؤں میں لے گئی جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔

یہ پورا منظر جتنا طرب ناک ہے اتنا ہی المناک ہے۔ گیا ہوا وقت واپس نہیں آتا۔ شباب رفتہ کے شعلہ کو بھڑکانے کی اندو کی کوشش تحسین آفریں ہے لیکن اپنا المناک پہلو رکھتی ہے۔ اس دنیا میں اپنی زندگی پر انسان کو کتنا کم اختیار ہے۔ اسے پتہ بھی نہیں چلتا اور زندگی اسے وہاں جل دے جاتی ہے جہاں جل دینے کی سب سے کم امید ہوتی ہے۔ اندو کی اس بات میں کتنا درد ہے۔ "اب تو میرے پاس کچھ نہیں ہے۔ گھر کے کام کاج میں بچوں کے پیچھے زچگی میں شباب کا ڈھل جانا اور عورت میں شوہر کی دلچسپی کا کم ہو جانا ویسے بھی عورت کے لئے رنج و کبیدگی کی بات ہے اور جب اندو نے مدن کی کوٹھوں کی سیر، پھیری کی بات سنی اور اپنی طرف دیکھا ہوگا تو خود کو کیسا لاچار اور نرادھار پایا ہوگا۔ یہاں بھی جو بھی [illegible] کی ذمہ داری وہ مدن کے سر نہیں تھوپتی۔ اپنے ہی سر لیتی ہے۔ "میں نے بھی ایک چیز رکھ لی۔ اپنی لاج اپنی خوشی۔ اس وقت تم بھی کہہ دیتے ——

اپنے دکھ مجھے دے دو ـــــ تو نہیں — تو اندو خود کی طرف سے اتنی بے پرواہ نہ ہوتی۔ اپنے کھوئے سے وہ مدن کی طرف دیکھتی۔ ماں اور شکتی میں وہ اپنے عورت پن کو کھو دیتی۔ اپنے کھوئے ہوئے مرد کو پانے کے لئے وہ اپنے اندر کی مری ہوئی عورت کو جگاتی ہے۔ وہ تن کی بیسوا بنتی ہے ٹونا ٹوٹکا سنگار کرتی ہے۔ اور مدن کو وہ پھر جوان خوبصورت لڑکی نظر آنے لگتی ہے۔ اور اندو مدن والی دنیا میں لے جاتی ہے جہاں آدمی مر کر ہی پہنچتا ہے۔ ماں اور شکتی کے روپ میں اندو مثالی عورت تھی جو غیر شعوری طور پر اپنی فطری عورت کو مار کر پیدا ہوئی تھی۔ آن کی بات پھر فطری عورت جاگتی ہے اپنا گھر سنسار بچانے کے لئے اپنا مرد، بچوں کا باپ اور گھر رکھنے کو وہ دوبارہ پانے کے لئے۔ مثالی عورت فطری عورت کو مار کر سنسار چلاتی ہے لیکن اسے بچانے کے لئے فطری عورت کو دوبارہ زندہ کرنا پڑتا ہے۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' ایک مثالی عورت کی نہیں بلکہ ایک بھری پری فطری عورت کی کہانی ہے۔ وہ اپنی فطرت ہی میں ایسی سہانی وادی ہے جس سے اٹھتے ہوئے خنکی بھرے جھونکے بچوں اور بوڑھوں کو سہلاتے ہیں اور شوہر کو جگاتے ہیں۔

اس عورت میں وہ تمام خوبیاں ہیں جو فطرت نے عطا کی ہیں۔ اندو عورت کے اسطور کی تشکیل کی طرف پہلا قدم ہے۔ اس کی تکمیل ''ایک چادر میلی سی'' کی رانو میں ہوگی جو فطری طور پر اچھی عورت کی کڑی آزمائشوں سے گزرے گی۔ یہ عورتیں ہندوستانی متوسط اور غریب طبقہ سے تعلق رکھتی ہیں اور یہ طبقہ اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ پورا ہندوستان ہے۔ تعلیم یافتہ، ملازمت پیشہ، قوتِ ارادی کی مالک، آزاد اور جدید عورت مغرب اور مشرق میں دوسری ہی قسم کی آزمائشوں سے گزرتی ہے۔ اس کی کہانیاں بیدی نے نہیں لکھیں۔ اسی لئے بیدی عورت کے ہمدرد ہیں۔ اس کی چاہ کو سمجھتے ہیں لیکن FEMINIST نہیں ہیں۔

* * *

ایک چادر میلی سی

''ایک چادر میلی سی'' کا مقام کوٹلہ گاؤں ہے جو گندہ، غریب اور پسماندہ ہے۔ یہاں ویشنو دیوی کا سنہرے کلس والا مندر ہے جس کے درشن کرنے دور و نزدیک سے جاتری اس گاؤں آیا کرتے ہیں۔ گاؤں کے تانگے والوں کی آمدنی کا ذریعہ بھی یہی یاتری ہیں۔ ان تانگے والوں میں ایک تلوکا ہے جو رانو کا شوہر ہے — شرابی، بدچلن، غیر ذمہ دار اور سفاک۔ وہ رانو کو بات بے بات مارتا ہے اور جب اس کے بدن کی ضرورت ہوتی ہے تو عاجزی کر کے وہ بھی حاصل کر لیتا ہے۔ رانو کی ایک بڑی لڑکی ہے جو بڑی کے نام سے پکاری جاتی ہے۔ اور دو چھوٹے جڑواں لڑکے اور ایک بچہ جو ایک سال کا ہے۔ رانو کا سسر حضور سنگھ دل کا نیک ہے لیکن بڑھاپے کی وجہ سے معذور ہے۔ اور اسے اب آنکھوں سے دکھائی بھی کم دیتا ہے۔ اپنی چارپائی سے لگا گرنتھ صاحب کا جاپ کیا کرتا ہے۔ رانو کی ساس جنداں ہندوستانی ساس کا نمونہ ہے۔ اُٹھتے لات بیٹھتے جوتی اس کا شعار ہے۔ رانو کا ایک دیور ہے، منگل اب تو جوان ہو چکا ہے لیکن رانو کے سامنے کا بچہ ہے۔ رانو اپنے بچوں کو دودھ پلاتی تو وہ بھی مچل اُٹھتا، اور جب رانو اس کی ضد پوری کرنے کیلئے چھاتیاں نکالتی تو بھاگ کھڑا ہوتا۔ تلوکے کے قتل کے بعد ایک میلی سی چادر کے نیچے اسی منگل سے رانو کا بیاہ کر دیا جاتا ہے۔ منگل جو رانو کیلئے بیٹے برابر تھا وہی اب اس کا شوہر ہے۔ رانو اور منگل کی شادی سمجھا بجھا کر ہی نہیں بلکہ مار پیٹ کر زبردستی کرائی جاتی ہے۔ اور یہ شادی کرانے میں پڑوس کی عورتوں کا بہت بڑا حصہ ہے۔ یہ شادی غریب لوگوں کے معاشی مسئلہ کا حل ہے۔ تلوکا کے قتل کے بعد اس غریب پریوار میں رانو اور اس کے بچوں کی کفالت کون کرتا۔ شادی ہو جائے گی تو رانو کو شوہر، بچوں کو باپ اور گھر کو کماؤ اور ذمہ دار رکھوالا ملے گا۔ شادی کے بعد رانو اور منگل کو ایک دوسرے کے قریب آنے اور عورت مرد کا رشتہ قائم کرنے میں بہت وقت لگتا ہے۔ منگل رانو

سے شرماتا اور گھبراتا ہے۔ رانو منگل سے ڈرتی ہے۔ دونوں کے درمیان نفسیاتی رکاوٹیں ہیں۔ بالآخر رانو ان رکاوٹوں کو دور کرنے اور منگل کو اپنا بنانے میں کامیاب ہوتی ہے۔

کوٹلہ ہندوستان کے دوسرے گاؤں کی مانند ایک غریب، عقیدہ اور توہمات میں گھرا ہوا گاؤں ہے۔ دیوی کے مندر کے سبب اس میں جاتریوں کی چہل پہل رہتی ہے۔ لیکن اس سے گاؤں کی فضا میں کوئی تبدیلی نہیں آتی جو بنیادی طور پر ایک افلاس زدہ افسردگی لئے ہوئے ہے۔ تہذیب وتمدن کی برکتوں سے محروم اس گاؤں میں رانو کا گھر غربت، افلاس اور دکھ کی ماری ہوئی ایک ہندوستانی عورت کے گھر کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ ساس جنداں، سسر معذور، شوہر شرابی، بچے بے حال، گھر میں دو وقت کی روٹی نہیں۔ اڑوس پڑوس بھی افلاس زدہ، عورتیں دیدے پھٹ اور بدزبان، توہمات میں گرفتار۔ اپنے بدمزاج، بدچلن اور آوارہ شوہروں کو قابو میں رکھنا ان کی ہمہ وقت سرگرمی۔ اس کام کے لئے یہ عورتیں گاؤں کے ایک سادھو بابا ہری داس کے پاس سے ٹوٹکے لاتی ہیں۔ بابا ہری داس کے متعلق مشہور ہے کہ اس نے لوہے کا لنگوٹ پہن رکھا ہے۔ اور اب تک نہیں جانتا کہ عورت کیا چیز ہے۔ حالانکہ آٹھوں پہر اس کے گرد عورتوں کا جھمیلا رہتا ہے۔ رانو بھی تلوکے کو قبضہ میں کرنے کے لئے اس سے ایک ٹوٹکا لاتی ہے۔ لیکن ابھی تک وہ تلوکے کو پا نہیں سکی تھی۔

جاتری ازدحام ہونے کے سبب ظاہر ہے کوٹلہ گاؤں میں دھرم شالہ بھی ہوگی۔ یہ دھرم شالہ چودھری مہربان داس کی ہے۔ جسے وہ اپنے بھائی گھنشام کے ساتھ مل کر چلاتا ہے۔ اس دھرم شالہ میں جاتریوں کو سمجھا بجھا کر بہلا پھسلا کر لے جانے کا کام تلوکے کا ہے۔ تلوکے کو شراب کی لت بھی چودھری مہربان داس ہی نے ڈالی۔ رانو کو چودھری اور شراب دونوں سے بڑی نفرت ہے۔ جب رانو کے گھر میں ڈبو (کتا) روتا ہے تو رانو اسے بھگاتے ہوئے کہتی ہے۔ ''ہات ہات مردے۔ یہاں دھرا ہی کیا ہے تیرے رونے کو --- رونا ہی ہے تو جا سامنے چودھریوں کے گھر جا کر رو، جہاں دولت کے ڈھیر ہیں، مردوں کی لام لگی ہے۔''

رانو شراب کو سوت سے بھی زیادہ بری چیز سمجھتی ہے۔ مرد چاہے اپنا سب کچھ دوسری پر لٹا آئے پھر بھی اس کا کچھ نہ کچھ تو اپنے لیے بچا ہی رہتا ہے۔ لیکن شراب!

دراصل چودھری اور شراب دونوں رانو کا گھر ہونے نہیں دیتے۔ اس کے مرد کو اس کا مرد بننے نہیں دیتے۔ گھر تلوکا کے لئے کھانا کھانے اور عورت ہوس کی آگ بجھانے کا ایک ذریعہ

ہے۔ اس سے زیادہ پتہ نہیں۔ تلوکا میں اتنی طاقت بھی نہیں کہ وہ بڑا گناہ کر سکے۔ چودھری مہربان داس اور اس کے بھائی گھنشیام کے لیے وہ جاترا کو آئی ہوئی بھولی بھالی عورتوں کو لے جاتا ہے اور اس کے ہاتھ تو صرف ایک آدھ چانپ اور میٹھے مالٹے کی بوتل آتی ہے۔ اور نام اس کا بدنام ہوتا ہے۔

اور اب افسانہ کا سب سے ہولناک واقعہ آتا ہے۔ جب تلوکا چودھری کی دھرم شالہ میں ایک جاترن کو چھوڑ آتا ہے۔ جس کی عمر مشکل سے بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔ بدن جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا جو مہربان داس کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اس لئے اس دن کا سورج غصے میں لال اپنے رتھ کے گھوڑوں کو چابک لگاتا کپاس کے کھیت کے پیچھے گم ہو گیا تھا۔

ادھر دھرم شالہ میں چودھری مہربان داس، اس کا بھائی گھنشیام اور لوہے کی لنگوٹ والا سائیں بابا اس کمزور لڑکی پر زنا کا ہولناک کھیل کھیلتے ہیں۔ اور اُدھر تلوکا گھر میں شراب پینے اور رانو کی پٹائی کرنے کے بعد اسے عاجزی سے منا کر اپنی ہوس کی آگ بجھاتا ہے۔ لیکن خیال میں تو وہ بھی اس جاترن کے ساتھ زنا کر رہا ہوتا ہے۔

اور دوسرے روز تلوکا کا قتل ہو جاتا ہے۔ لڑکی کے بڑے بھائی نے تلوکا کو پکڑ لیا تھا اور اس کی شہ رگ میں دانت گاڑ دیئے تھے۔ اور پھر یہی لڑکا سات سال کی سزا کاٹنے کے بعد کوٹلہ گاؤں واپس آتا ہے۔ اور رانو کی لڑکی 'بڑی' سے شادی کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔ رانو کے لئے یہ رضامندی دینا لگ بھگ ناممکن ہے۔ لیکن پھر گاؤں کے لوگ دیوی کے جاتری، پڑوس کی عورتیں سب مل کر رانو سے رضامندی لے لیتے ہیں۔

بظاہر ''ایک چادر میلی سی'' کی تعمیر قصہ گوئی کے سیدھے سادے طریقے سے ہوتی ہے۔ لیکن اس میں مواد اور ہیئت کی تین تین یعنی کل چھ سطحوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔

پہلی سطح پر رانو، اس کا پریوار، اڑوس پڑوس کی عورتیں اور کوٹلہ گاؤں کا پس منظر ہے۔ اس خارجی دنیا یا سماجی پس منظر کا اسلوبی طریقہ کار حقیقت پسندانہ ہے۔

دوسری سطح پر رانو کا کردار ہے۔ جو بظاہر معمولی عورت ہے۔ لیکن عورت ہونے ہی کے ناتے فطرت کی تخلیقی قوتوں کی آئینہ دار ہے۔ زندگی وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں سے فرد شروع ہوتا ہے۔ بطور ایک فرد کے، ایک انسانی وجود کے، رانو اندر سے کیا ہے۔ اس کے جذباتی تقاضے اور احساسی رویے کیا ہیں۔ یہ جاننے کے لئے بیدی رانو کی فطرت کا مطالعہ عظیم فطرت کے آئینے

میں کرتے ہیں۔ یہاں اسلوبی طریقہ کار استعاراتی ہے۔

تیسری سطح پر خارجی اور داخلی دنیا، انسانی فطرت اور عظیم فطرت سے بھی ماورا، کائناتی طاقتوں کی روشنی میں زندگی کی لیلا کے مبہم اور پر اسرار پہلوؤں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے مقامات پر فرد ٹائپ میں، ٹائپ پروٹو ٹائپ میں، اور پروٹو ٹائپ آرکی ٹائپ میں گھلتا ملتا رہتا ہے۔ یہاں اسلوبی طریقہ کار اساطیری ہے۔

ناول کی پوری ڈزائن میں اسالیب کے یہ تینوں رنگ بکھرے پڑے ہیں۔ ناول میں اسالیب بھی فطرت اور انسانی فطرت کی عنصری طاقتوں کی مانند مواد کی وادیوں، پہاڑیوں اور جنگلوں پر اپنی برہنہ جنگ کھیلتے ہیں۔ بیک وقت حقیقت نگاری کا سورج تمتماتا ہے اساطیر کی دھند چھنتی ہے اور استعارات کی دھنک کھلتی ہے۔

ایک ہی مٹی کے بنے ہوئے تلوکا اور رانو میں راکشش اور دیوی کا فرق ہے۔ تلوکا اس بھیرو کا روپ ہے جس کے ہاتھوں دیوی ستائی ہوتی ہے۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ اسلوب میں اساطیری رنگ آمیزی کے باوجود رانو اور تلوکا رہتے ہیں انسانی سطح ہی پر۔ دونوں ایک پسماندہ طبقے کے مرد و عورت کی طرح ہی زندگی گذارتے ہیں لڑتے ہیں، مار کٹائی کرتے ہیں۔ تلوکا میں فطری آدمی کی خشونت، تشدد، اور اشتعال ہے۔ لیکن بیدی نہ تو اسے ایک خبیث روح کی طرح پیش کرتے ہیں نہ چھٹے ہوئے بدمعاش کی طرح نہ شر کے مجسمہ کے طور پر۔ اس کی کھوپڑی میں اتنی عقل ہی نہیں کہ وہ ذہین وروشنک یا شیکسپیرین ولن کا رول ادا کر سکے۔ بالآخر تو وہ خود اپنے اندر کے بھیرا، محرومیت اور خباثت کا صید زبوں نظر آتا ہے۔ اس سے نفرت کی بجائے اس پر بھی ترس آنے لگتا ہے کہ وہ بھی سفاک فطرت اور بے رحم حالات کے ہاتھ میں محض ایک کھلونا ہے۔ یہ بیدی کا فنکارانہ امتیاز ہے کہ وہ کسی بھی مقام پر ہمارے بنے بنائے جذبات کی نقدی وصول نہیں کرتے۔ جیسے ہی خراب آدمی کے لئے ہمارے دل میں نفرت کا جذبہ پیدا ہونے لگتا ہے یہ دیکھ کر ہم سناٹے میں آجاتے ہیں کہ جو ڈراما تلوکا کھیلتا ہے اندریں حالات کوئی بھی آدمی حتی کہ ہم بھی اس کا شکار ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ منگل کا سلوک بھی بیاہتا دنوں کے شروع میں رانو کے ساتھ بہت مختلف نہیں ہے۔ دراصل یہ بھیرو، یہ فطری مرد، نچلے طبقہ کے کچے اور بھڑک اٹھنے والے جذبات کے مالک یہ ان گڑھ لوگ، مردانہ پندار، طاقت، اکڑ اور خبیثیت کے ایسے مارے ہوئے ہیں کہ ان سے

مہذب اور بہتر سلوک کی توقع عبث ہے۔ لیکن فطری مرد کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر متمدن آدمی کے اندر بھی زندہ رہتا ہے۔ کبھی مرنے نہیں پاتا، اس روپ کو دیکھ کر ہم تلوکا سے نفرت بھی کرتے ہیں، ڈرتے بھی ہیں اور اس پر ترس بھی کھاتے ہیں۔ اس طرح بیدی ہمارے کلی شی جذباتی رویوں کے پورے نظام کو درہم برہم کرتے ہیں۔

رانو ہی کا معاملہ لیجئے۔ افسانہ میں رانو جس طرح ریزہ ریزہ زندگی کو سمیٹتی ہے وہ ایک غیر معمولی کردار کا کام ہے۔ لیکن افسانہ میں رانو اول تا آخر ایک بہت ہی معمولی عورت رہتی ہے۔ وہ معمولی ہے لیکن جفتی ہے۔ خاندان کو پالنے والی۔ رانو عظیم ماں کے اسطور کی تجسیم ہے۔ لیکن اس سے کہیں بھی اس کے معمولی پن میں فرق نہیں آتا۔ تلوکے کے قتل کے بعد چار بچوں کی ماں زبردستی منگل کے ساتھ بیاہی جاتی ہے۔ لیکن شادی کے بعد بھی اس کے دکھ کم نہیں ہوتے۔ ایک غیر معمولی عورت کے طور پر پیش کرنے کے لئے بیدی عورت کے کردار کو کہیں بھی Idealise نہیں کرتے۔ رانو کا عورت پن اور گنوار پن اس کے کوسنے سے ہی ظاہر ہے۔ اپنی ساس جنداں سے لڑتی ہوئی وہ کہتی ہے۔ ''تو تو بڑی کے بیاہ کی بات کرنے جا رہی تھی بھاچاں بیچ میں میرا مردہ کیوں نکال بیٹھی۔ شرم ہے تو کچھ کھا مر۔ ہے دیوی ماں یہ جو ہڑ کے پانی میں ڈوب مرے۔ اوپر سے آنے والی مشین کو کو کرے۔''

ایک جگہ تو بیدی بھوک کی ماری رانو کو جانور کی طرح چاولوں پر جھپٹتے ہوئے بھی دکھاتے ہیں۔ ''بڑی نے کچھ چاول اُبالے تھے۔ لیکن بھوکی رانو انھیں طباق پر ڈال بنا نمک مرچ کے کھا گئی۔ سوکھے ہی نگل گئی۔ ساس سسر تو ایک طرف، اس نے اپنے بچوں کو بھی نہ پوچھا۔ اور اب جنداں اسے دھکے دے دے کر باہر نکال رہی تھی اور رانو پتھر بنی مار کھا رہی تھی۔

ایک بے سہارا اور دکھی عورت کی تصویر مکمل ہے۔ اتنی مکمل کہ اس پر ایک گہرے رنگ کا اضافہ صرف نابغہ ہی کر سکتا ہے۔ اور بیدی کرتے ہیں۔

> ''تبھی منگل سلامتے کے عشق کا نشہ لئے گھر میں داخل ہوا اور جنداں کے ہاتھ روکتے ہوئے کہا'' تائی! کیوں تو اس گریب کے ساتھ ایسا سلوک کرتی ہے؟ کیوں روز مارتی دھکے دیتی ہے۔ آخر کہاں جائے گی بے چاری؟'' یہ سن کر رانو جسے اپنے شوہر کے مرنے پر رونا نہ آیا تھا

بلک بلک کر رونے لگی۔ وہ رو رہی تھی اور کہہ رہی تھی کہ میں کہاں جاؤں

— کیا نہیں کیا میں نے اس گھر کے لئے بیٹے نہیں جنے کہ بیٹی نہیں جنی۔

جننی — بیٹی بیٹے جننے والی کی یہ درد تھا۔ لیکن بچے جننے کا کام تو ہر عورت کرتی ہے اس سے وہ رانی تو نہیں بن جاتی، رانو ہی رہتی ہے۔ رانو کو دوسری عورت بنانے کے لئے ہمیں پورے نظامِ حیات کو تبدیل کرنا ہوگا۔ دوسرے جنم میں اسے اچھا شوہر اور خوشحال گھرانہ دینے والے ہم خدا نہیں۔ لیکن ہم انسانی سطح پر منصوبے تو بنا سکتے ہیں۔ ایک ایسے منصفانہ نظام کے خواب تو دیکھ سکتے ہیں۔ جس میں رانو جیسی عورتوں کی نجات ہو۔ افسانہ کی چلچلاتی زمین سے بھاگ کر آرزوؤں کی خنک چھاؤں میں بیدی نہیں ہم پناہ لیتے ہیں۔ خواب ہم دیکھتے ہیں بیدی کی نظر تو حقیقت پر رہتی ہے کیونکہ وہ جنھیں جینا ہے ان کے مسائل سہانے خوابوں میں نہیں بلکہ زندگی کی چلچلاتی دھوپ میں ہی پیدا ہوتے ہیں اور حل بھی ہوتے ہیں۔ غریبی کروڑوں آدمیوں کا مسئلہ ہے صرف رانو کا نہیں۔ لیکن تلوکا اور منگل تو اس کا مسئلہ ہے۔ مرد کے ساتھ جنگ میں اگر وہ تلوکا سے ہارتی ہے تو منگل کے ساتھ جیتتی بھی ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' مظلوم عورت کی بپتا کا افسانہ نہیں کہ جیسی بپتا رانو پر پڑتی ہے کسی اور پر کیا پڑتی ہوگی۔ یہ تو نامساعد حالات اور حیات کش قوتوں کے خلاف ایک عورت کی جدوجہد کا افسانہ ہے۔ یہ جدوجہد ہی افسانہ کو نیچرلسٹ فکشن کے جبر کی سطح پر گرنے نہیں دیتی ورنہ افسانہ کا سماجی پس منظر تو بالکل نیچرلسٹ نظر آئے گا۔

مفلوک الحالی، جہالت، توہمات، جرائم، شراب نوشی، زنا بالجبر، قتل وخون یہاں تک کہ محرمین کے ساتھ جنسی تعلق کا موٹف بھی یہاں موجود ہے۔ یہی وہ عناصر ہیں جو نیچرلسٹ فکشن میں ماحول اور وراثت کے جبر کے زیر اثر ایک تحت انسانی زندگی کا خاکہ تیار کرتے ہیں۔ نیچرلسٹ فکشن کا ایک اور عنصر ہے تشدد جس کی مقدار بھی ناول میں کم نہیں۔

آدمی زندگی اور آرٹ دونوں میں تشدد کو پسند نہیں کرتا لیکن زندگی اور آرٹ دونوں میں تشدد کا عنصر جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہے۔ عموماً عورت کی بپتا کی ناولوں میں تشدد کا عنصر نہیں ہوتا کیونکہ تشدد کے بیان کے لئے جس فنکارانہ سلیقہ مندی اور پتھریلی نظر کی ضرورت ہے وہ مصورِ غم کے پاس نہیں ہوتی۔ اسی لیے بپتا کی ناولیں دھاڑوں رلاتی ہیں اشک باری سے وہ رنگ ہی دھل جاتے ہیں جن سے مصورِ غم نے تصویر بنائی تھی۔ رقت اسی معنی میں فن کی نفی ہے۔

تشدد کے نظارے میں آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ جاتی ہیں۔ خوف رحم اور حیرت کے جذبات صرف بڑا آرٹ ہی پیدا کرسکتا ہے۔ تشدد کے بیان میں آرٹ قصابیت نہ بنے یہ فنکار کی سب سے بڑی آزمائش ہے۔ ایک ذرا سا شائبہ بھی کہ فنکار قاری میں تھرل پیدا کرنے کے لئے منظر کو سنسنی خیز بنا رہا ہے۔ آرٹ کی غارت گری کے لئے کافی ہے۔ ایسے ہی مواقع ہوتے ہیں جہاں کچھ نہ کہہ کر سب کچھ کہہ جانے یعنی اشاروں، کنایوں اور استعاروں کے ذریعہ خوں ریز تفصیلات سے محتاط فاصلہ قائم رکھا جاتا ہے تاکہ بیانیہ خوں چکاں نہ بنے۔

مثلاً بیدی دھرم شالہ میں جاترن لڑکی کے ساتھ تین آدمیوں کے زنا بالجبر کی تصویر کشی نہیں کرتے، صرف اشارہ کرتے ہیں جس میں استعارہ واقعہ کی ہولناکی کو برقرار رکھتے ہوئے واقعہ کی اذیت ناکی کو برملا ہونے نہیں دیتا۔ ورنہ معروضی حقیقت نگاری کی سطح پر کیمرے کی آنکھ سے وہ سب کچھ دکھایا جاسکتا تھا جس کی تاب ہماری آنکھیں نہیں لاسکتیں۔

> ”تلوکے نے آج جس جاترن کو مہربان داس چودھری کی دھرم شالہ میں چھوڑا وہ مشکل سے بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔ دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لئے ترشول تھا جس سے اس نے بھیرو کا سر کاٹ کر الگ کر دیا۔ لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف دو پیارے پیارے گلابی ہاتھ تھے جنھیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی۔ ان سے مدافعت نہ کرسکتی تھی۔ پھر بدن — جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال اپنے رتھ کے گھوڑوں کو ادھر چھانٹا ادھر چابک، ادھر چھانٹا ادھر چابک لگاتا ہوا سامنے خانقاہ والے کنویں کے پاس فارم کی کپاس کے پیچھے کہیں گم ہوگیا تھا۔ اور اوپر آسمان پر دوج کے نازک سے چاند کو نچڑنے، پیلا ہونے کے لئے چھوڑ گیا تھا۔“

افسانے میں تلوکے کے قتل کا واقعہ اس طرح بیان ہوا ہے کہ حقیقت پسند بیانیہ کی اذیت ناکی اسطوری بیانیہ کی ہولناکی میں تحلیل ہوگئی ہے۔

> ”تلوکا کا قتل ہوگیا تھا............خانقاہ والے چاہ کے

قریب ۔۔۔۔۔۔ اس نوجوان جاٹرن کے بڑے بھائی نے اسے پکڑ لیا
تھا۔ اور اس کی شہ رگ میں دانت گاڑ دیئے تھے۔ اور اس وقت چھوڑا
جب اس کے بدن میں خون کا ایک بھی نمکین قطرہ نہ رہا تھا۔''

بظاہر گو بیانیہ حقیقت پسندانہ ہے لیکن یہ قتل عام قتل سے —— چھری یا چاقو یا گلا گھونٹنے والے قتل سے اتنا مختلف ہے کہ کسی اسطوری کہانی کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔

تلوکا رانو کو جس بیدردی سے مارتا ہے وہ پورا منظر حیرت اور خوف کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ تلوکے سے نفرت اور رانو سے ہمدردی کے جذبات کو چھونے کی بیدی نے کوشش نہیں کی۔ ان جذبات کو چھونا بہت آسان تھا۔ آسانی سے تحریک پانے والے جذبات کا استحصال فنکاری نہیں جذباتیت ہے جو غارت گرِ فن ہے۔

ناول میں تشدد کا ایک روپ وہ ہے جو پنچایت اور ذات برادری والے منگل پر گزارتے ہیں۔ جب وہ رانو سے بیاہ کے خیال ہی سے لرز کر بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ منگل سے رانو بڑی بھابی ہی نہیں بلکہ ماں ہے۔

''میں ماں کی گالی نہیں کھاتا —— ان پنچوں کی ماں کا
یہ تو کیا لاٹ اروِن جارج پنجم بھی آجائے تو میں یہ کبھی نہ کروں
میری ماں کے برابر اس کی عمر ہے   میں سر اس کے
پاؤں پر رکھ سکتا ہوں، پاؤں سر پر نہیں۔''

ظاہر ہے کہ محض دھاک دھمکی یا خالی خولی کی مارپٹائی سے منگل راہ پر آنے والا نہیں، منگل کی مزاحمت بہت شدید ہے۔ اور اتنی ہی شدید مار پٹائی سے اسے توڑا جاتا ہے۔ وہ بھاگا ہوا شکار ہے اور گاؤں کے لوگ شکاری جو اسے زندہ پکڑنا چاہتے ہیں۔ ''دولھا'' بنانے کے لئے —— —— شکار اور شکاری کا استعارہ اس پورے بیانیہ میں چھپتا سمٹتا زدوکوب کو دو طاقتوں کی پیکار میں بدل دیتا ہے جس کا نظارہ ہم ہیبت اور حیرت سے کرتے ہیں۔

جب منگل کو رانو کے ساتھ بٹھایا گیا تو وہ لہولہان تھا اور رانو مکمل طور پر بے ہوش۔ لیکن عورتوں کو یقین تھا، آخر میں سب ٹھیک ہو جائے گا۔ آخر میں سب ٹھیک ہو جانے کا مطلب ہے کہ مرد اور عورت کے اندر فطرت کی کچھ پُراسرار طاقتیں ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے رشتہ قائم

کرنے میں مدد کرتی ہیں۔ ہمارے معاشرے میں شادیاں بڑی حد تک بڑے بوڑھوں کی طے کی ہوئی ہوتی ہیں اور ان میں سے بیشتر میں زبردستی کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ بات یہی کہی جاتی ہے کہ آخر میں سب ٹھیک ہو جائے گا۔ اور بڑی حد تک آخر میں سب ٹھیک ہو بھی جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ بچے پیدا ہوتے ہیں اور مرد اور عورت کی زیادہ توجہ پریوار پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ گویا خاندان اور بیاہ کا ادارہ فطری آدمی کو سماجی آدمی میں بدلنے کا کام کرتا ہے۔ منگل شکار ہے اور سماج شکاری ہے۔ پہلے منگل کو پکڑا جائے گا اور پھر وحشی کو رام کیا جائے گا۔ تب جا کر پریوار کا کام کاج چلے گا۔ منگل فطری آدمی کا ٹائپ ہے جس میں فطری جبلتیں بہت شدید ہیں۔ منگل کا آرکی ٹائپ شیو ہے جبکہ تلوکا کا آرکی ٹائپ بھیرو ہے کیونکہ شیو کے برعکس بھیرو فطری جبلتوں کے 'کال' کی علامت ہے۔ تلوکا میں فطری آدمی کا وہ حسن نہیں ہے جو منگل میں ہے۔ تلوکا کی ہوسناکی حد کی جو وہ استعمال بھی رنڈی کے طور پر کرتی ہے۔ اور گو وہ رانو کے ساتھ مباشرت کرتا ہے لیکن خیال میں تو وہ چاترن لڑکی کے ساتھ ہی زنا کر رہا ہوتا ہے۔ سلامتے ایک آوارہ لڑکی ہے لیکن منگل کا اس کے ساتھ سلوک عاشقانہ ہے۔ ناول میں ایک موقع وہ آتا ہے جب منگل سلامتے دوپٹہ اور کرتی اتار دینے کو کہتا ہے۔ جب وہ ایسا کرتی ہے تو کہتا ہے — ''ہو گئی سیر اب چلی جا'' — گویا عورت مرد کا تعلق محض جنسی تفریح ہی ہے تو بدن کی بے حرمتی بہت معمولی چیز ہے۔ منگل اس وقت رانو کے ساتھ شادی کے خیال سے گھبرایا اور بھاگا ہوا ہے۔ وہ عورت میں برہنہ بدن کے علاوہ کچھ اور بھی دیکھنا چاہتا ہے جو ہوس کے کھیل سے زیادہ قدر رکھتا ہو۔ رانو میں وہ یہ چیز دیکھتا ہے یعنی مادریت اور اسی لئے بطور بیوی کے رانو کا تصور اسے مہاپاپ لگتا ہے۔ بطور عورت کے قبول کرنے کے لئے وہ عورت میں سے مادریت کا عنصر کم کرتا ہے تو ہوس کا کھلونا سلامتے اس کے سامنے آتی ہے جس کی حیثیت سوائے 'سیر سپاٹے' کے اور کچھ نہیں۔ گویا منگل میں بھیرو نہیں بلکہ وہ شیو زندہ ہے جو جنسی جبلت کا استعمال تولید اور تخلیق دونوں کے لئے کرتا ہے۔ اس لئے منگل کو جب گھسیٹ کر دولہا بنانے کیلئے لے جایا جاتا ہے تو ازلی مرد کا یہ ٹائپ اپنے آرکی ٹائپ شیو میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

''عجیب سی برات جیسے شیو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔
گلے میں رودراکشس کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورہ اور بھانگ،
کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول ——

> براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی۔ اس پہ شہنائی کے بجائے
> ایک عجیب طرح کی کاہش اور خواہش، وحشت اور شہوت پیدا کرنے
> والی تاکتی کی جھنجھناہٹ اور آٹے کی مشین کی کو کو کو
> ..
> کو کو

دیکھئے شہوت بدن کی سیر کو نہیں جارہے، بیاہ کرنے جارہے ہیں، اور بیاہ کے پیچھے بنیادی جبلت جنس کی ہے۔ جو بندر، شیر، چیتے، اور ہاتھی میں مشترک ہے اور اسی جبلت کے سبب ان حیوانوں میں بھی کنبہ کی داغ بیل پڑتی ہے۔ شہنائی کی آواز اور گیت اور رقص اور سہرا اور افشاں تو آدمی کی تہذیبی کلکاریاں ہیں اور ان کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں۔ لیکن تخلیق کی جبلت اپنی اصل میں کاہش اور خواہش، وحشت اور شہوت ہی رہتی اور نشہ کے اترنے کے بعد تاکتی کی جھنجھناہٹ اور آٹے کی مشین کی کو کو ہے تخلی اور میکانکیت! ——— یہاں بدن کا نشہ اور ہوس کی حد نہیں۔ فطرت تسلسل حیات کے لئے جن قوتوں کو کام میں لاتی ہے ان کی اہمیت سمجھنے کی کوشش ہے۔

ابتدائی مذہب قبائلی زندگی کا مرکزی نقطہ تھا ——— ایک ایسا نقطہ جہاں پر کھڑا ہو کر آدمی گرد و پیش کی دنیا کا جو علم بھی اسے میسر تھا اسے ایک مربوط نظام میں ڈھالتا تھا۔ آرٹ اس نظام کو ایک جسم اور ایک آواز عطا کرتا تھا۔ اس طرح قبائلی نظام میں آرٹ سماجی زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں تھا۔ بلکہ اس کا حصہ تھا۔ "ایک چادر میلی سی" کا پورا آرٹ، آرٹ کی صناعی اور مشاقی سے گریز اور زندگی کے ایسے حقائق کو ایک آواز اور ایک جسم عطا کرنے کی کوشش ہے جن سے آرٹ کی جمالیات بارو بچھر دور رہتی ہے، کیونکہ ان حقائق کا کچا پن اور کھردرا پن، ان کی بدصورتی، کھورپن اور اذیت ناکی آرٹ کی حسن آفرینی کے فنکشن کے منافی ہے۔ ایک نظر سے دیکھئے تو اس ناول میں بیدی کا آرٹ نہایت ہی غیر سوفسطائی اور غیر مدنی ہے۔ گویا بیدی کو غیر شعوری طور پر اس بات کا احساس تھا کہ اگر افسانہ کا فنکارانہ نظام بہت ہی مستعلق ہوا تو جس زندگی کا افسانہ آئینہ دار ہے اس کے کھردرے پن میں فن کی رنگ آمیزی سے ایسی تزئین رونما ہوگی کہ زندگی کی حقیقت اور آرٹ کی صنعت گری میں ثنویت پیدا ہو جائے گی۔ افسانہ زندگی کے مقابلے میں زیادہ مرتب اور منظم اور اسی لئے زیادہ مصنوعی نظر آئے گا۔ "ایک چادر میلی سی" ایک اجتماعی

ناول ہے۔ اسے آنچلک اپنیاس بھی کہہ سکتے ہیں اور جن پدی افسانہ بھی۔ اس میں پنجاب کے ایک گاؤں کی بھائیہ برادری کے ایک مفلوک الحال پریوار کی کہانی ہے۔ اردو زبان کی حلاوت اور شیرینی، مدنیت اور شائستگی، فصاحت اور بلاغت، دیہاتی زندگی کے گنوار پن اور کھردرے پن کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی میں مشکلات پیدا کرتی رہی ہے۔ اس ناول میں ہندی اور پنجابی لفظوں کی کثرت، زبان کو زمین سے قریب رکھنے کی خواہش اور لب و لہجہ کا کرخت آہنگ، آرٹ اور زندگی کے فاصلوں کو کم کرنے کی کوشش ہے۔ جس لوک جیون کو ناول میں پیش کیا گیا ہے وہ اپنی تمام سماجی اور تہذیبی خصوصیات کے ساتھ نمایاں ہے۔ بیانیہ میں لوک گیتوں کی آمیزش سے قبائلی اور ارضی عنصر اور شدید ہو گیا ہے۔

"ایک چادر میلی سی" میں رانو کا پریوار سماج اور برادری سے کٹا ہوا نہیں ہے۔ اگر ہوتا تو جن آفتوں اور مشکلوں کا اسے سامنا ہے وہ رانو کو پاگل کرنے اور پورے پریوار کو تباہ کرنے کے لیے کافی تھیں۔ بے شک ان آفتوں کا مقابلہ رانو کرتی ہے اور غیر معمولی قوت ارادی اور صبر و تحمل سے کرتی ہے۔ لیکن اگر سماج، برادری کی عورتیں اور پنچایت اس کے ساتھ نہ ہوتیں تو وہ تنہا کچھ بھی نہ کر سکتی۔ ناتیوں، جاتیوں اور چھوٹی چھوٹی برادریوں میں بٹی ہوئی ہندوستانی سماج کی انسانی بستیوں کا ہزاروں سال سے یہ دستور رہا ہے کہ وہ اپنے مسائل آپ حل کر لیتے ہیں۔ پنچایت کے پاس قوانین اور ضوابط کا دفتر نہیں ہوتا۔ لہٰذا راہ راست اور صراط مستقیم کا کوئی بندھا ٹکا آئیڈیل بھی نہیں ہوتا۔ ہر مسئلہ کا حل، اس کی خصوصیت اور صفت کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ اور حل ایسا ہوتا ہے جس میں فرد، پریوار اور بچوں کی زندگی کا تحفظ مقدم ہوتا ہے۔ چادر کی رسم بذات خود اس بات کی دلیل ہے۔ جس سماج میں رانو رہتی ہے اس نے اپنی اخلاقیات میں اتنی گنجائش رکھی ہے کہ ناگہانی حادثات اور کٹھنائیوں سے بھری ہوئی ان کی زندگی کا کاروبار چلتا رہے۔ عورت بیوہ نہ رہے بلکہ دیور کے ساتھ اس کا بیاہ کر دیا جائے تاکہ اسے شوہر اور بچوں کو باپ مل جائے۔ اس رسم کا مقابلہ برہمن اور مہاجنی سماج کی ان رسومات سے کیجیے جو بال ودھواؤں اور بیواؤں کو بیوہ رکھنے پر مصر ہیں یا جنہوں نے ستی کی پرتھا کو قائم کیا۔ وہ لوگ جن کا زمین اور زندگی کے ساتھ رشتہ گہرا تھا ان کے پاس انسانی مسائل کے انسانی حل تھے۔ اور وہ لوگ جو طاقت، اقتدار، اور سماجی منزلت کے نام لیوا تھے وہ اپنی برادری کی ناک، مردانہ آن اور خاندانی آبرو پر بھری پری زندگیوں کو قربان کرتے تھے۔

رانو کے پڑوس کی عورتیں ذات برادری کے لوگ، پنچ کے فیصلے، یہ سب افسانہ میں سماج کو حرکی قوت کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ چادر کی رسم نہ ہوتی، سماج حرکت میں نہ آتا تو تنہا رانو کچھ بھی نہ کر سکتی۔ عورتوں کی خواہش کہ رانو کی منگل سے شادی ہو جائے، رانو کا انکار، عورتوں کی زبردستی، گالیاں اور طعنے جو رانو کی بھلائی کے لئے ہی ہیں۔ اور شادی کے بعد عورتوں کی کرید کہ رانو، اور منگل کے بیچ کچھ ہوا یا نہیں، یہ سب مل کر افسانہ میں انسانی دردمندی، باہمی تعاون، اور اڑوس پڑوس کے لین دین کی ایسی لہریں پیدا کرتے ہیں جن پر رانو اعتماد سے بہتی اپنی منزل کی طرف پہنچتی ہے۔

صبر شخصیت کے ارتباط کو قائم رکھنے کا مظلوم کا سب سے طاقتور حربہ ہے۔ صبر کی طاقت ہی رانو کو ظلم پسند اور اذیت پسند بننے نہیں دیتی، جو مردود شخصیت کے بیمار ذہنی رویے ہیں۔ صبر طاقتور ذہن کا وصف ہے جو سوچتا ہے کہ یہ دن بھی گذر جائیں گے۔ امید ایک موہوم کرن کی صورت صبر کے آنسوؤں میں جھلملاتی رہتی ہے۔ اور امید ارادہ کی جیتی بیٹی ہے۔ رانو پر جو گذرتا ہے وہ کسی بھی شخص کے جذباتی نظام کو درہم برہم کرنے کیلئے کافی ہے۔ لیکن رانو اپنے جذبات کو صحیح حدوں پر رکھنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ اس کے کردار کی یہی مضبوطی رانو کی کہانی کو مظلوم کی چتا بننے نہیں دیتی۔ رانو اپنے لئے شوہر طلب کرتی تو وہ نفس پرست بنتی۔ لیکن نفس کو مار کر اپنے اندر کی عورت کا گلا گھونٹ کر وہ اس مرد کو بھی نہیں پا سکتی جس کی اسے اپنے بچوں کے باپ کے طور پر ضرورت ہے۔ مرد کو شوہر بنائے بغیر وہ بچوں کے لئے باپ حاصل نہیں کر سکتی۔ اس کی بیٹی بڑی اسے کامی سمجھتی ہے حالانکہ منگل کے ساتھ شادی بچوں کے لئے ایثار کے جذبہ کے تحت ہے۔ ایثار نفس میں وہ دیوی ہے لیکن مرد کو دیوی بن کر نہیں تیج کی ویشیا بن کر ہی رام کیا جا سکتا ہے۔ اور رانو یہی کرتی ہے۔ منگل اس پر رعب گانٹھتا ہے، اکڑ جاتا ہے، یہ بتانے کے لئے کہ وہ کسی سے ڈرتا نہیں۔ کسی کا دبیل نہیں، بوتل سے شراب غٹ غٹا جاتا ہے۔ لیکن اس پورے ڈرامے میں رانو کے اندر کی عورت اسے بتاتی رہتی ہے کہ مرد کے ان تمام منفی رویوں میں اصل جذبہ تو عورت کو زیرِ دام لانے کا ہے۔ اس جذبہ پر مردانہ پندار کی سینکڑوں پرتیں چڑھی ہوتی تھیں۔ ان پرتوں کو اکھاڑ پھینکنے کی جو طاقت ایک جوان بدن میں ہوتی ہے وہ رانو کے ڈھلتی عمر کے جسم میں نہیں تھی۔ اپنی نگاہوں کے افق پر اسے سلامتی کا بدن لہراتا ہوا نظر آتا جس کے بدن کے کسے کسائے اور متناسب

اعضاء میں متقابل کے لئے قدرتی جگہیں بنی تھیں۔ جس کے جسم کی تازگی اور شادابی کو ابٹنے اور بندی اور اخروٹ کی چھال کی ضرورت نہ تھی ...... یہ سب چیزیں منگل سے استحصال، پتھر آدمی کے لئے بیکار تھیں، جو خود چٹان تھا، چٹانوں سے بھڑنا چاہتا تھا، خود لوہا تھا، لوہے سے ٹکرانا چاہتا تھا ...... اور رانو جانتی تھی اور اس کے لئے تیار تھی۔''

دراصل اس ''تیاری'' میں ہی عورت کی فطرت کی وہ گہرائیاں رہی ہیں جس کی تھاہ مرد نہیں پا سکتا۔ بیدی لکھتے ہیں:۔

> ''لیکن رانو کو حالات میں ہر لحظہ پیدا ہو جانے والے خطرے نے ایک ایسی سمجھ دے دی تھی جو اس کی دوسری بہنوں کے حصے میں نہیں آئی تھی۔ ایکا ایکی وہ دیوی سے ایک عام گوشت پوست کی عورت بن گئی ایک دم چالاک اور عیار ...... حرافہ ...... کیا کرتی؟ ...... وہ مجبور تھی اور بے بس۔''

آدمی پل پل حالات اور واقعات سے اثر پذیر ہوتا ہے، ان کے ساتھ بدلتا ہے، ورنہ پرماتما نے اسے اتنا بڑا نسوں کا جال نہ دیا ہوتا۔

ایک جگہ بیدی لکھتے ہیں:۔ بیوی مقابلہ کے لئے اپنے حقوق کی حفاظت کے لئے، ایک بیسوا کی سطح پر اُتر آئی ہے۔ ''منگل کے ساتھ یہ ڈراما اپنے شباب پر تھا تب ہی باہر سے ایک پڑوسن کی آواز آئی۔

''رانو''، رانو ایک دم باہر نکلی اور اس سے پہلے کہ وہ دیا کچھ کہتی۔ رانو نے اسے باہر دھکیلتے ہوئے کہا ——— ''چلی جاؤ ——— وِدّو ——— اس وقت چلی جا'' گویا رانو سمجھ گئی تھی کہ منگل اور اس کی قسمت کا فیصلہ اس رات ہونے والا ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ مرد اور عورت کے درمیان جنس کا کھیل کیسے پل صراط سے گذرتا ہے۔ اس کھیل میں بے شمار ذیلی جذبات اور پندار کے صنم کدے کے بت رقص کناں ہیں۔ یہاں محض بدن کا نغمہ چھیڑنے سے اُلجھے ہوئے جذباتی مسائل حل نہیں ہوتے۔ بہت سے روپ بدلنے پڑتے ہیں۔ بہت سے کھیل کھیلنے پڑتے ہیں۔ آدمی پل پل حالات سے اور واقعات سے اثر پذیر ہوتا ہے۔ نسوں کا یہ جال ساز کے تاروں کی طرح بیک وقت مختلف آوازیں پیدا کرتا ہے۔ رانو بیک وقت دیوی بھی ہے، حرافہ

بھی، بیوی بھی ہے، ماں بھی، اور اس کا وصف یہ ہے کہ وہ ایک پچویشن کی جذباتی الجھنیں دوسرے پچویشن میں نہیں لے جاتی۔ وہ ہر رول میں اپنا کردار نبھاتی ہے اور بطور ایک عورت کے جذبات کا جو سرمایہ اسے میسر ہے اسے صحیح موقع پر صحیح طرح خرچ کرتی ہے۔ کوئی نفسیاتی گانٹھ، جذباتی رکاوٹ اور اخلاقی تادیب اسے زندگی کے مختلف دائروں میں اپنا رول ادا کرنے میں مانع نہیں ہوتی۔ بے شک بیوی سب سے پہلے ہے اور رانو ہر موقع محل کے لئے تیار ہے۔ ایک تنومند درخت کی مانند رانو کو صرف سہارے کی ضرورت ہے۔ سہارا مل جائے تو جڑیں استوار کرنا، برگ و بار لانا خود درخت کی قوت نمو پر منحصر ہے۔ رانو کو منگل کا سہارا دینے کا کام پڑوس کی عورتیں اور مرد کرتے ہیں۔ اور سہارا دینے کا کام زخم پر مرہم رکھنے اور آنسو پونچھنے سے ذرا مختلف ہے کہ اس میں درخت کو ٹھونکنا، کھینچنا اور باندھنا پڑتا ہے۔ اور عورتیں رانو کو گالیاں دیتی ہیں، ڈانٹتی ہیں، جھڑکتی ہیں اور بالآخر منگل جیسے کھونٹے کے ساتھ باندھ دیتی ہیں۔ گویا رانو کی کہانی کے ذریعے بیدی یہ بتاتے ہیں کہ فطرت کی تخلیقی قوتیں سخت مزاحمتوں اور سنگلاخ زمینوں میں بھی تخلیق کا کام جاری رکھتی ہیں۔ کنکروں اور پتھروں کے بیچ تھوڑی سی مٹی مل جائے تو پودا جڑ پکڑ لیتا ہے۔ ہوا میں نمی کی ایک لہر آ جائے تو برگ و بار لے آتا ہے۔

افسانہ میں تضاد کے عنصر کی فراوانی اس بات کا ثبوت ہے کہ زندگی میں تخلیقی قوتیں اپنا کام محفوظ، مامون فضاؤں میں نہیں کرتیں بلکہ مزاحمتوں اور رکاوٹوں کے بیچ رہ کر کرتی ہیں۔ زندگی پھولوں کی سیج نہیں بلکہ گل چینی کا وہ عمل ہے جو خاردار جھاڑیوں سے ہاتھوں کو زخمی کئے بغیر تکمیل کو نہیں پہنچتا۔ بیدی زندگی کو نہ تو رومانیوں کی طرح Romanticize کرتے ہیں، نہ آدرش پسندوں کی طرح اسے Degrade کرتے ہیں۔ یہ بات ہم نیچرلسٹ افسانہ نگاروں مثلاً ارسکین کالڈویل کی کہانیوں میں دیکھ سکتے ہیں کہ آدمی جب ایک خاص معاشرتی سطح سے گر جاتا ہے تو کیسے حیوانوں کی طرح بایولوجی کی سطح پر جینے لگتا ہے۔ "ایک چادر میلی سی" میں اس بات کا اشارہ بھی ملتا ہے کہ انسان ارتقا کی اس منزل میں داخل ہو گیا ہے جہاں فطری آدمی سماجی آدمی کے اندر ہی زندہ رہ سکتا ہے۔ گویا جہاں تک انسان کا تعلق ہے فطرت کی تخلیقی طاقتوں کا استعمال اور ان کا تحفظ بھی اب خالص فطرت کی سطح پر نہیں بلکہ سماج کی سطح پر ہی ممکن رہا ہے۔ سماج سے باہر ایک انسان محض بایولوجی کی سطح پر اپنی فطرت تک کی حفاظت نہیں کر سکتا اور پرورژن کا شکار ہو کر کجروی پیدا کرتا ہے۔

جس میں معصوم وحشی اور فطری آدمی کا حسن تک نہیں۔ آدمی فطرت کی تخلیق ہے لیکن جیتا ہے وہ انسانی سماج میں۔ اس ناول کے ذریعہ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ آدمی کی جبلی قوتوں کے سماجی اور تہذیبی روپ کیا ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ بیدی کو سماجی رسوم و روایات سے گہرا شغف رہا ہے۔ لیکن اس ناول میں بیدی نے ایک ایسی زندگی کا انتخاب کیا ہے جہاں لوگوں کی پوری طاقت روح و تن کا رشتہ برقرار رکھنے کی جد و جہد میں صرف ہو جاتی ہے پھر بھی رانو کا پریوار اور جس سماج کا یہ پریوار ایک انگ ہے، رسوم و رواجات، اخلاقی قدروں اور تہذیبی عناصر سے یکسر محروم نہیں ہے۔

افسانہ کا عنوان ہی اسے بیاہ کا افسانہ بناتا ہے اور بیاہ ایک سماجی ادارہ ہے —— تہذیب کا تخلیقی عمل جو مرد اور عورت کو نئے قسم کے رشتے میں باندھتا ہے —— ایک ایسا رشتہ جسے جنسی تعلق جنم تو دیتا ہے لیکن جو جنسی تعلق کی طاقت پر نہیں بلکہ سماجی دباؤ اور معاہدے کی طاقت پر جیتا ہے۔ بیاہ کا قائم کردہ یہ نیا رشتہ بایولوجیکل رشتے سے اوپر ہے۔ شادی کے دائرے سے باہر مرد اور عورت جس طرح چاہیں ایک دوسرے کے ساتھ رہ سکتے ہیں۔ لیکن اس تعلق کو چونکہ سماج اور تہذیب کی مہر توثیق حاصل نہیں، اس لئے نوعیت کے اعتبار سے وہ ازدواجی تعلق سے مختلف ہے۔ چونکہ یہ رشتہ شادی کے معاہدے پر مبنی نہیں اس لئے صرف بایولوجی اس کا تحفظ کرنے سے قاصر ہے۔ اس لئے ادنیٰ سے ادنیٰ انسانی گروہ میں شادی کی رسم کسی نہ کسی روپ میں ملے گی۔

تمدن کو عام طور پر ایروز کا دشمن خیال کیا جاتا ہے اور اس تصور کا بانی بھی ایروز کا سب سے بڑا مفسّر فرائڈ ہی ہے۔ لیکن آپ کو حیرت ہوگی جب آپ فرائڈ کی شہرۂ آفاق تصنیف ''تمدن اور اس کی بے اطمنانیاں'' میں یہ جملے پڑھیں گے۔

> ''تمدن تو ایک ایسا عمل ہے جو ایروز کی خدمت میں لگا ہوا ہے جس کا مقصود یہ ہے کہ ایک تنہا انسانی وجود کو دوسرے تنہا انسانی وجود سے جوڑے، پھر خاندانوں، نسلوں، لوگوں اور قوموں کو ایک عظیم وحدت یعنی وحدت انسانی میں منسلک کرے —— انسانوں کے یہ اجتماع ایک دوسرے کے ساتھ LIBIDINAL رشتہ سے بندھے ہونے چاہئیں۔''

اس طرح فرائڈ انسانی کنبہ یا انسانی برادری کے اخلاقی تصورات میں ایروز کی جبلت کی روح پھونک کر اس کے تعمیری تصور میں تخلیقی تصور کا اضافہ کرتا ہے۔ حسن و نشاط کا یہی عنصر

معاشرے کو تہذیبی ڈائمنشن دیتا ہے اور تمدن کی میکانکی، مادہ پرستانہ اور خشک اخلاقی اور زاہدانہ ساخت میں جمالیاتی عناصر کے نفوذ سے ایک توازن پیدا کرتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فن کی سطح پر مشاہدہ بصیرت میں بدلتا ہے اور ڈپٹی نذیر احمد کی اصغری اور اکبری کی جگہ رانو لیتی ہے۔ زندگی کے تمام آلام ومصائب کے باوصف صبر وتحمل، ایثار نفسی، بے لوثی، پیار، اپنائیت اور قبولیت، اور نسائیت کے جبلّی تقاضوں نے رانو کی شخصیت کو ایسا ڈھالا ہے کہ وہ کسی بھی قسم کے FIXATION یا پرورژون کا شکار ہوئے بغیر زندگی کو بچانے، بنانے اور چلانے کا کام کرتی رہتی ہے۔ حالات تو رانو سے بہیمانہ سلوک کرتے ہیں۔ لیکن وہ بہائم کی طرح — زخمی جانور یا جال میں پھنسے ہوئے شکار کی طرح بے بسی کے غم اور کمزور کے غصے کے اندرونی فشار سے اپنی ذات کو پاش پاش ہونے نہیں دیتی۔ رانو اپنے لیے کچھ نہیں مانگتی، لیکن جب تک بطور ایک عورت کے اپنی جبلّت کو بیدار نہیں کرتی وہ منگل کو اپنا بنا بھی نہیں سکتی۔ لیکن جنسی جبلّت کی تسکین ذات کا خود غرضانہ عمل ہے۔ لیکن اسی عمل میں ذات سے غیر ذات کی طرف سفر کا عنصر بھی پنہاں ہے۔ اس سفر کا ثمر محبت ہے۔ اور محبت میں اپنائیت اور سکھ ہے۔ نفرت میں استرداد اور دکھ ہے۔

لیکن اس مرحلہ پر اس ناقابل حل بحث کا دروازہ کھل جاتا ہے کہ آیا جنس اور محبت ایک ہی چیز ہے۔ فرائڈ کے برعکس رائخ تو صاف کہتا ہے کہ جنس الگ چیز ہے اور محبت الگ چیز ہے۔ گو جنسی جبلّت میں محبت کے پیدا ہونے کے امکانات زیادہ ہیں لیکن ضروری نہیں کہ جنسی تعلق محبت کے جذبہ ہی میں انجام پذیر ہو۔ جنسی تعلق تو رانو کا اپنے شوہر تلوکے کے ساتھ بھی تھا جس سے چار چار بچے پیدا ہوئے۔ اس کے باوجود دونوں کے درمیان نفرت کی دیوار بلند ہوتی گئی۔ منگل کے ساتھ رانو کی شادی زیادہ کامیاب رہی تو کیا اس کا سبب یہ تھا کہ جنسی اختلاط نے دونوں کے درمیان محبت کا جذبہ پیدا کرنے کا کرشمہ دکھایا۔

دراصل اس ناول میں بیدی نے محبت کے نرم ونازک جذبہ کو ایک محفوظ فنکارانہ فاصلہ پر رکھا ہے جو ان کی گہری انسانی بصیرت پر دال ہے۔ فرائڈ اور رائخ کے نظریاتی اختلافات کا کھڑاگ ناول میں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ اس ناول میں بیدی کا سروکار نہایت سخت اور سنگین حالات میں زندگی کرنے والے لوگوں سے رہا ہے۔ ان میں انسانی تعلقات اپنی ابتدائی، ننگی، ارضی، اور کھردری سطح پر، لاگ اور لگاؤ، محبت اور نفرت، کے شدید جبلّی ہیجانات کے ساتھ نظر آتے ہیں۔

محبت کا نرم و نازک پودا اس سنگلاخ زمین میں بہت مشکل سے نمو پاتا ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' محبت کی الجھنوں کی نہیں، زندگی کے بکھیڑوں کی کہانی ہے جن میں سب سے بڑا بکھیڑا عورت اور مرد کا تعلق ہے جو نہ خالص جنس ہے نہ خالص محبت بلکہ دونوں کے بیچ اس دھندلی فضا میں حرکت کرتا ہے جہاں عورت اور مرد ایک دوسرے کو سمجھتے بھی ہیں اور نہیں بھی سمجھتے۔ جہاں دونوں بدن سے ماوراء روح کی زبان سنا چاہتے ہیں لیکن روح جو کچھ کہتی ہے بدن کی زبان ہی سے کہتی ہے جسے وہ عالم سرشاری میں سنتے تو ہیں لیکن سمجھتے نہیں۔

اس ناول کی دنیا میں لوگ جبلّی سطحوں پر زیادہ جیتے ہیں اور ان کے جذبات میں شائستگی نہیں، شکار کے کچے گوشت کی حرارت اور خون کی لالی ہے۔ قتل ہے، زنا بالجبر ہے۔ تشدد اور جرائم ہیں۔ سستے شراب کے نشہ میں دھت تلوکے کی بے دردانہ مار پیٹ کے بعد رانو سے اندھا اختلاط ہے۔ خوف اور دہشت ہے جس کے سایہ میں بچے سہمے ہوئے ہیں۔ منگل اور سلامتے کی جنسی تفریح ہے۔ ٹونے ٹوٹکے ہیں جو مردوں کو قابو میں رکھنے کے لئے عورتیں آزماتی ہیں۔ عورتوں کی باہمی چہلوں میں فحش مذاق ہے۔ اس پوری جنسی انارکی کو جو چیز قابو میں رکھے ہوئے ہے وہ شادی ہے۔ شادی یہاں بے سہارا عورت کا واحد سہارا، اور غیر محفوظ اور پر خطر دنیا میں غریب عورت کا واحد تحفظ ہے۔ اسی لئے ناول میں رومانی محبت کا موٹف کسی جگہ نہیں، بس شادیاں ہی شادیاں ہیں۔ اچھی اور بری، رضامندی سے، میلی چادر کے تلے اور منڈپ کے تلے، مار پیٹ کے ساتھ اور گیت اور رقص کے ساتھ معاشی مجبوریوں کے تحت اور نفسیاتی رکاوٹوں کے ساتھ۔ ان شادیوں میں خدا کی بنائی جوڑی کا حسن بھی نہیں اور شادی کا رومان بھی نہیں۔ رانو اور تلوکے کے بیچ دلدر دکھ اور ہوس رانی کی خلیج ہے۔ رانو اور منگل کے بیچ ازدواج الحرمین کی نفسیاتی خندقیں ہیں۔ رانو کی بیٹی بڑی اور تلوکے کے قاتل لڑکے کے بیچ قتل کا پہاڑ ہے۔ لیکن رشتے بندھتے ہیں۔ بنتے اور بگڑتے اور سنورتے ہیں۔ رومانی محبت کی یہاں گنجائش نہیں کیونکہ رومانی محبت فاصلوں اور رکاوٹوں پر پلتی ہے اور یہاں کوشش فاصلوں کو پاٹنے اور رکاوٹوں کو دور کرنے کی ہے۔

ڈبلیو بی ایٹس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ آدمی سچائی کی تجسیم ہوتا ہے گو وہ اسے جان نہیں سکتا۔ رانو نہیں جانتی کہ فطرت کی کون سی تخلیقی قوتیں اس میں مجسم ہوگئی ہیں اور وہ ان قوتوں سے کیا کام لے رہی ہے۔ ہر انسان کی طرح قدرت کے سربستہ راز رانو کی فہم سے بھی بالاتر

ہیں۔ بھلا وہ اپنے دکھ اور اپنی مجبوریاں تلوکے جیسے اجڈ آدمی کو کیسے سمجھا سکتی۔ لیکن رانو کا پورا وجود اس کی ذات اور اس کی روح کے خلاف کئے جانے والے جرائم اور تشدد کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ وجودی سطح پر آدمی کی جنگ ان طاقتوں کے خلاف ہوتی ہے۔ جو اس کے ایک جز سے پورے وجود کو محض ایک شئے میں بدل دینا چاہتی ہیں۔ تلوکے کے لئے رانو محض ایک جنسی آلہ ہے۔ شئے اور وجود میں فرق یہ ہے کہ وجود اپنا کام خود کرتا ہے جب کہ شئے سے کام لیا جاتا ہے۔ کام بالآخر استحصال کی صورت اختیار کرتا ہے اور شئے کو بے دردی سے استعمال کرنے کے بعد اسے پھینک دیا جاتا ہے کہ شئے کا بدل آسانی سے مل جاتا ہے۔ اسی لئے تو عورت کی موت پر مرد کا آنسو بہانا معیوب اور مضحکہ خیز سمجھا جاتا ہے۔ عورت کا کیا ہے ایک مرگئی تو دوسری مل جائیگی۔

شئے کے برعکس وجود کا اصرار اپنی فردیت پر ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے میں میں ہوں اور میرا کوئی بدل نہیں۔ وہ جو استعمال اور استحصال کرتے ہیں نہیں چاہتے کہ وہ جو ان کے لئے شئے ہے وجود کی زبان بولے۔ عورت کے بے زبان جانور ہونے کا خیال اسی رویہ کا نتیجہ ہے۔ لیکن عورت کہتی ہے میں محض ایک ذریعہ ایک آلہ ایک شئے نہیں ہوں۔ ایک زندہ وجود ہوں۔ میرے بھی کچھ مطالبے ہیں۔ جذباتی ضرورتیں ہیں صبر و برداشت کی حدیں ہیں۔ بطور انسان کے میں جینے کا اپنا حق مانگتی ہوں۔

حقوق کے مطالبہ کے ساتھ ہی اخلاقی قدروں کا اثبات لازم آتا ہے جن کا ظالم انکار کرتا ہے لیکن مظلوم کا ان پر اصرار ہوتا ہے کہ ایک انسان ہونے کے ناتے اس کے کچھ انسانی سماجی اور اخلاقی تقاضے ہوتے ہیں جو پورے نہ ہوں تو اس میں اور حیوانوں میں کوئی فرق نہ رہے۔ ظالم چاہتا بھی یہی ہے کہ فرق نہ رہے تاکہ فرد کا استعمال بہائم کی طرح کیا جاسکے۔

منگل کے ساتھ شادی اور اسے جنسی طور پر اپنا بنالینے کے بعد خارجی دنیا اور مادی وسائل میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں آئی لیکن رانو خوش ہے۔ اب وہ ایک شئے سے ایک وجود میں بدل گئی ہے۔ اس کا سوکھتا بدن پھر سے سرسبز و شاداب ہوگیا ہے کیونکہ اب وہ جنسی تسکین کا ایک آلہ نہیں بلکہ سرچشمہ ہے جس سے لگاؤ اور اپنائیت کی نازک لہریں پیدا ہوتی ہیں جو وجود کے ٹھہرے پانی کو بہاؤ عطا کرتی ہیں۔ پتنگوں اور بھنگو کی مکروہ بھنبھناہٹ کی بجائے پُرنشاط رنگین تتلیاں کناروں کی سوکھی گھاس پر رقص کرنے نکلتی ہیں۔ یہی زندگی کا تخلیقی عمل ہے۔ کوئی چیز بدلی نہیں لیکن

چیزوں کے اندر قوت نمو بیدار ہوگئی ہے۔ کائی چھٹ گئی ہے اور سورج کی کرنیں سطح آب پر جھلملانے لگی ہیں۔ خزاں بہار میں بدل گئی ہے۔ اندرونی موسم کی یہ تبدیلی اس امر کا اشارہ ہے کہ انسان کے اندر کچھ ایسی طاقتیں کارفرما ہیں جو منجمد ہو جائیں تو ٹھہراؤ اور سڑاند پیدا ہوتی ہے اور حرکت پذیر رہیں تو حسن ونشاط کا سرچشمہ بنتی ہیں۔ یہ طاقتیں اپنا کام کرتی رہیں اس کا دارومدار جتنا خارجی حالات پر ہے اتنا ہی فرد کی شخصیت اور کردار پر ہے۔

بیدی انسانی عمل کے محرکات کا سراغ عمل کے حقیقی سرچشمے یعنی فطرت انسانی میں لگاتے ہیں۔ وہ انسان کے سماجی، جذباتی اور جبلی عمل کو الگ الگ بھی دیکھتے ہیں اور ایک ساتھ بھی۔ وہ جانتے ہیں کہ آدمی کو محض جبلت کی سطح پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ جبلت بہت سے ذیلی جذبات کو جنم دیتی ہے جس سے مثلاً عورت کا مرد کی طرف جذباتی رویہ اسے طاقتور، حفاظت کرنے والا، محبت کرنے والا، گرفت میں آ کر نکل جانے والا، خود پسند، مغرور، مردانہ انا کا مجسمہ، بھولے ناتھ، کٹھ حب، دیو، سادہ لوح، بڑا بچہ، اپنا مرد، اپنا گھر والا، اللہ میاں کی گائے وغیرہ وغیرہ سمجھنے کا ہوتا ہے۔ مرد کی طرف عورت کے ایسے انگنت جذباتی رویے جن کی کچھ جھلکیاں بیدی کے افسانوں میں ملتی ہیں محض جبلت کی زائیدہ نہیں ہیں۔ وہ نتیجہ ہیں فطری انسان اور سماجی انسان کی باہمی کشمکش اور لین دین کا۔ انسانی سطح پر انسان نے بہت سے جذبات اور احساسات ایسے پیدا کئے ہیں جو بایولوجی کی سطح پر نظر نہیں آتے اور یہی چیز اسے حیوانوں سے ممتاز کرتی ہے۔ اسی لئے بیدی نہیں چاہتے کہ محبت کے جذبہ کو اتنا حاوی کر دیں کہ دوسرے جذبات کے رنگ ماند پڑ جائیں۔ محبت کا جذبہ غاصب ہے۔ وہ دوسرے جذبات کو کھا جاتا ہے۔

چنانچہ بیدی نے گہری نفسیاتی سوجھ بوجھ سے رانو اور منگل کے درمیان جذباتی اور نفسیاتی فاصلوں کو کم کیا ہے۔ جنسی تعلق کو بیدی نے کوئی ایسا کرشمہ نہیں بتایا جو لازمی طور پر جذباتی فاصلوں کو کم کرتا ہے اور جذبۂ محبت پیدا کرتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہر شادی کامیاب ہوتی اور رانو اور تلوکے کے بیچ بھی محبت پیدا ہو جاتی۔ البتہ بیدی کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ عورت اور مرد کو ایک دوسرے کے قریب لانے اور دونوں کے درمیان محبت کا رشتہ قائم کرنے میں جنسی تعلق سے زیادہ طاقتور حربہ انسان کے پاس کوئی نہیں۔ بیدی جنسی قربت کو جذباتی لگاؤ میں بدلتے ہیں جو آہستہ آہستہ ازدواجی محبت میں ڈھل جاتا ہے۔ ازدواجی محبت میں رومانی محبت کی شوریدہ سری نہیں

ہوتی کیونکہ ازدواج بہرحال کنبہ قائم کرنے اور نسل چلانے کا نام ہے جو جنس اور اولاد کے مقصد سے دوسری اہمیت کا حامل ہے۔ اس طرح بیدی نہ فرائڈ کی تردید کرتے ہیں نہ دانتے کی رومانی محبت کا انکار کرتے ہیں نہ شادی پر اصرار۔ وہ دانتے کی طرح محبت کو جنس سے الگ چیز سمجھتے ہیں لیکن فرائڈ کی طرح محسوس کرتے ہیں کہ انسانی جوڑے میں محبت کے پیدا ہونے کے امکانات جنسی جذبے میں سب سے زیادہ ہیں۔ وہ محبت کو ازدواج کا جزو بناتے ہیں اور ازدواج کا ایک رومان پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح بیدی کے یہاں بایولوجی سوشیولوجی میں مدغم ہو جاتی ہے۔ اس کی مثال سے ذیل کا اقتباس دیکھیے جس میں ہولی سسرال کے متعلق سوچتی ہے۔ اس سوچ میں تہذیبی روپ انسانی سائیکی کا ایسا جزو بن گئے ہیں کہ لگتا ہے جنس کی حیاتیاتی تسکین تہذیب کے بنائے ہوئے ازدواجی دائروں میں ہی ممکن ہے کہ صرف اسی صورت میں جبلت کا انسانی روپ برقرار رہ سکتا ہے۔

> "سسرال نام ہوتا ہے سات پردوں میں بیٹھی ہوئی آنے والی دلہن کا۔ اس کے سواگت کے لئے گھر کی چوکھٹ پر سرسوں کا تیل گرانے کا۔ پیچھے باجوں آگے نظروں کے جھکنے کا — ساس کے پاؤں کا، سسر کے پیار کا —— اور پھر رات موتیا یا کرنے کے پھولوں کا، دیے کی روشنی میں سمٹنے یا کھل جانے کا — ایک بہیمیت کے ساتھ ساتھ ایک اتھاہ مادریت کا — لیکن گوکا جہاں اسے ہر روز دلتا روندتا لے جاتا تھا، وہ تو سسرال نہ تھی جس میں ہر لڑکی شادی کے بعد جانا چاہتی ہے، ہر عورت بیاہ کے برسوں بعد بھی جانا چاہتی ہے۔"

یہاں ایروز کا حیوانی روپ بہیمیت کی شکل میں، انسانی روپ مادریت کی شکل میں اور سماجی روپ، رسوم و رواجات کی شکل میں ہے۔ موتیا اور کرنے کے پھول، دیے کی روشنی میں سمٹنے اور کھل جانے کے بیان میں ایروز کا انسانی اور تہذیبی روپ ہے جب کہ جسم کے دلنے اور روندنے میں جنس کی بہیمیت ہے۔ یہاں بدن کا وہ احترام اور بدن کے حسن کی وہ رومانیت نہیں جو رات کے اندھیرے، دیے کی روشنی، اور پھولوں کی خوشبو کے بیچ سمٹنے اور کھل جانے کے عمل میں ہے۔ اس عمل کا تعلق عورت کی فطری شرم و حیا سے ہے اور حیا کا فرائڈین تجزیہ بتاتا ہے کہ وہ بھی تہذیب کی تخلیق ہے۔ گویا انسان کے فطری عوامل بھی بایولوجی کی سطح پر تو حیاتیاتی اور جبلی رہتے ہیں لیکن

انسانی سطح پر تہذیب کا عطیہ بن جاتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ رانو کا احتجاج تلوکے کے اس جنسی رویہ کے خلاف ہے جو بدن کو روندتا اور دلتا ہوا اپنی منزل پر پہنچتا ہے۔ رانو کو جبلّت کی بہیمیت کا خوف نہیں کہ جنسی جبلّت تو اپنی فطرت میں حیوانی ہے ہی اور حیوانی تسکین ہی چاہتی ہے جو اسے ملنی چاہیے۔ اس لئے رانو مادریت کو بہیمیت کی قیمت پر خریدنا نہیں چاہتی بلکہ دونوں کا امتزاج چاہتی ہے۔

جنس کی نفسیات کے ساتھ ساتھ جنس کی اخلاقیات کے بہت سے دھارے ناول کی زمین کے نیچے بہتے نظر آتے ہیں۔ اس ناول میں بیدی جس طبقہ کی ترجمانی کر رہے ہیں اس میں اگر احساس کی لطافت نہیں تو کثافت بھی نہیں صرف ایک کرختگی ہے جو فطری ہے۔ کیونکہ یہاں قوّت حیات کو سنگلاخ زمین میں اپنی جڑیں گاڑنی ہیں۔ یہ بداخلاق یا کم اخلاق سماج نہیں ہے گو ہر سماج کی طرح بداخلاق لوگ اس میں بھی پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن اس سماج کی اخلاقیات چھوئی موئی کا پودا نہیں بلکہ سرد و گرم چشیدہ درخت کا ایسا تنا ہے جس پر کلہاڑیوں کے گھاؤ دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس طبقہ کے پاس اعلیٰ طبقہ کی خوش اطواری کی وہ زرّیں نقاب نہیں جو بداخلاقی کی پردہ پوشی کرتی ہے۔ نہ ہی متوسط طبقہ کی وہ راست روشی کا ڈھونگ جو سماجی ایگو کی تسکین کی خاطر ایروز کو دبانے، کچلنے، اور قتل کرنے کا کام کرتا ہے۔ متوسط طبقہ سماجی منزلت، خاندانی وجاہت، پارینہ رسوم کی پابندی، دھن کے لوبھ، جھوٹے دکھاوے اور کھوکھلے نام و نمود کی خاطر شادی کے مسئلہ کو الجھاتا اور مشکل تر بناتا رہتا ہے۔ اخلاقیات کی چوکھٹ پر ایروز کی آہوتی چڑھانے کا وہ اس قدر عادی ہو گیا ہے کہ آج بھی دختر کشی، جہیز کی خاطر عورت کو جلا دینا، کنواریوں کو بٹھا رکھنا، بیواؤں کو مرنے کے لئے تیرتھ دھاموں میں چھوڑ دینا، اس کا شعار ہو گیا ہے۔

''ایک چادر میلی سی'' میں چادر کی رسم فی نفسہ ایروز کے تحفظ کی ضامن ہے کیونکہ یہ بیوہ کو شوہر عطا کرتی ہے۔ لیکن اس رسم کے بھی اس نوع کے معاشروں میں کچھ اصول ہیں۔ بڑے بھائی کے لئے چھوٹے بھائی کی بیوی بیٹی اور بہو کے برابر ہے۔ اس لئے جائز نہیں۔ لیکن دیور کے لئے بھابھی جائز ہے۔ اس طرح INCEST یا ازدواج الحرمیں کا TABOO'' اس اصول کی بنا پر جنس کے تحفظ کا ضامن بنتا ہے۔ لیکن رانو نے تو منگل کو دودھ پلایا تھا۔ شاید پلایا نہیں لیکن منگل چونکہ رانو کے بچوں کو دودھ پیتا دیکھ کر مچل جاتا تھا تو وہ سمجھتی ہے کہ اس نے پلایا تھا۔ لیکن اڑوس

پڑوس کی عورتوں کی نظر میں دودھ پلانے کے اس اتفاقیہ امر کی کوئی اہمیت نہیں۔ اسی لئے وہ رانو ذات پات کر شادی پر رضامند کر لیتی ہیں۔ حالانکہ حرمین کے ساتھ شادی کا TABOO ہمیشہ اور آج بھی بہت طاقتور رہا ہے۔ ان عورتوں کا رویہ درست ہے کیونکہ اتفاقیہ حادثوں کو خونی رشتوں پر بھی جبر کی شکل دینا محض جبلت کے لئے غیر ضروری دیواریں کھڑی کرتا ہے۔ اب جو بھی نفسیاتی رکاوٹیں ہیں وہ رانو اور منگل کے لئے انفرادی سطح پر ہیں اور انھیں بایولوجی کی طاقت دور کرتی ہے۔ اس طرح بیدی تصادم کے مرکز کو جبلت اور اخلاقیات کے دائرے سے نکال کر جبلت اور نفسیات کے دائرے میں لے جاتے ہیں کیونکہ ایک اتفاقیہ واقعہ کو معین اخلاقی اصول کا درجہ دیے الٹے ہاتھوں لڈو کھلانا ہے۔ بیدی نے صورت حال ایسی پیدا کی ہے کہ رانو کی نظر میں جو گناہ ہے سماج کی نظر میں وہ گناہ نہیں۔ اور اسی لیے رانو کا احساس گناہ آہستہ آہستہ زائل ہو کر ایک نفسیاتی الجھن رہ جاتا ہے جس پر وہ اپنی قوت ارادی سے قابو پا لیتی ہے۔ رانو ضمیر کی آواز کو تھپک تھپک کر سلاتی نہیں بلکہ خوب دھیان دے کر سنتی ہے اور بالآخر محسوس کرتی ہے کہ اس کا واویلا اور شور شرابا بے جا ہے۔ ایروز کی طاقت کے ذریعہ رانو پہاڑ جیسے مسئلہ کو جو یہاں کمزور اخلاقی غلط تاویل پڑتی ہے پھلانگ جاتی ہے جب کہ متوسط طبقہ جہیز کی لالچ اور خاندانی ساکھ اور برادری کی ناک اور جھوٹے سفلی جذبات اور مردانہ پندار کی بلی پر ہری بھری جوانیاں بھینٹ چڑھا دیتا ہے۔ متوسط طبقے کی اخلاقیات کا سرچشمہ ایگو ہے۔ رانو کا LIBIDO ہے۔ اسی لئے اس کے جذباتی رویے زندگی کا اثبات کرتے ہیں جب کہ متوسط طبقے کے رویوں میں زندگی کا انکار ہے۔

رانو اپنی زندگی کے تجربات کی بنیاد پر جانتی ہے کہ جو کچھ فطرت کی تخلیقی قوتوں کے خلاف ہے وہ حیات دشمن ہے۔ جہاں بدن کا احترام نہیں وہاں انسانی روح کی بے حرمتی ہے۔ یہ خیالات ان الفاظ میں رانو نہیں سوچتی کیونکہ اس کی فکر تجریدی اور دانشورانہ نہیں۔ اس کی منطق بدن کی منطق ہے اور اس کی سمجھ عورت کی زمینی سمجھ ہے۔ رانو کی ساس جنداں رانو کی بیٹی "بڑی" کا سودا پانچ سو روپیوں کے عوض کر ڈالتی ہے۔ رانو کو خبر پڑتی ہے۔ تو وہ اس مرغی کی طرح جو اپنے بچوں کو بچانے کے لیے شکرے اور باز پر جھپٹ پڑتی ہے ایک ہنگامہ کھڑا کر دیتی ہے اور آخر "بڑی" فروخت ہونے سے بچ جاتی ہے۔ اس موقعہ پر رانو کی فکر کا انداز دیکھیے۔

"میں تو صرف کچھ لے کر نہیں آئی تھی تو یہ درشا ہوئی۔ یہ تو

> بک جائے گی اور وہ بات بات پر اس کی ہڈیاں توڑیں گے۔ نوچ نوچ کھائیں گے۔ کہیں گے۔ ’’تجھے ایسے ہی تو نہیں، خرید کر لائے ہیں۔ دام دیئے ہیں۔ تلوکے کے زمانے میں یہی حرب۔ تمہارا لی کا۔ دیا تو نہیں دیا۔ لیا تو کچھ نہیں۔ بیاہ کر لائے ہو۔ کھرید کے نہیں لائے۔ اور یہ بیٹی میری بک جائے گی۔‘‘

رانو کی اسی ٹوٹی پھوٹی سوچ میں عورت کے بدن اور روح کے خلاف آج تک ہوتے آئے اور کئے جانے والے امکانی جرائم کا کیسا دردناک احساس ہے۔ جسم کی خرید و فروخت کے خلاف سوچ یہاں جسم کے تجربات ہی سے پھوٹی ہے۔ بیٹی کے بدن کی بے حرمتی بلکہ اذیت ناکی کا ہولناک تصور جن اخلاقی قدروں کا اثبات کرتا ہے، وہ قدریں مظلوم کا آخری سہارا ہیں کیونکہ قدروں کی تخلیق یہاں مظلوم کے بدن پر لگے ہوئے زخموں کی زبان سے ہو رہی ہے۔ ’’بیاہ کر لائے ہو کھرید کر تو نہیں لائے‘‘ یہاں رانو کو بیاہ کی اخلاقی بنیاد پر کتنا اعتماد ہے۔ خرید کر لائی ہوئی چیز، چاہے وہ انسان ہی بصورت غلام کے یا باندی یا عورت کے ہو شئے ہی ہوتی ہے اور شئے کے ساتھ انسانی سلوک لازم نہیں ہے۔ لیکن بیاہ میں عورت عورت ہوتی ہے۔ دلہن اور گرہستن ہوتی ہے اور اس کا عکس ہم سسرال کے تعلق سے رانو کے خیالات میں دیکھ چکے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ ایروزا اپنے تحفظ کیلئے تمدنی سطح پر کیسے اخلاقی اور معاشرتی حصار تعمیر کر رہی ہے۔ وہ فرسودہ اخلاقی جکڑ بندیوں کو توڑتی بھی ہے اور نئے ضابطے تشکیل بھی کرتی ہے اور تخریب و تعمیر کا یہی عمل جنسی اخلاقیات کو جدلیاتی بناتا ہے۔

انوں کے پاس اخلاق نہیں ہوتے کیونکہ ان کے جنسی رویوں کی نگہداشت خود فطرت کرتی ہے۔ وہ ایک مخصوص موسم میں جفت کرتے ہیں اور مادہ کے گربھ وتی ہوتے ہی نر اس سے علیحدہ ہو جاتا ہے۔ انسان کے لئے ہر موسم پیار کا موسم ہے۔ وہ مخلوقات میں سب سے زیادہ جنس زدہ جانور ہے۔ مسلسل جنسی سرگرمی کے ذریعہ عورت نے مرد کو شکار سے کھیتا اور دفتر سے گھر لوٹنے پر راغب کیا ہے۔ ازدواج مسلسل جنسی سرگرمی کا وہ پروانہ ہے جو خود سماج افراد معاشرہ کو بہ رضا و رغبت عطا کرتا ہے۔ آرنلڈ بینیت کے اس طنزیہ فقرے پر کہ شادی کا سب سے ہولناک پہلو اس کی روزمرہ کی یکسانیت ہے۔ تبصرہ کرتے ہوئے ورجینیا وولف نے کہا تھا کہ ویسے یکسانیت سے تو زندگی میں بھی

مفر نہیں لیکن کم از کم شادی میں چار پانچ یکساں دنوں کے بعد ایک دن شدید ہیجانات سے لبریز بھی آتا ہے۔ زندگی اپنے دوسرے شعبوں میں ہیجان انگیزی کا ایسا اہتمام نہیں کر سکتی ہے۔

لیکن انسان کی یہی جنسی زندگی جو کنبہ کی بنیاد ہے کنبہ کے لئے خطرہ بھی ہے۔ "ایک چادر میلی سی" میں جنسی جرائم کے تاریک سائے خود رانو کے گھر تک آپہنچے ہیں۔ تلوکا اسی جرم میں قتل ہوتا ہے۔ جو زوج الحرمین کا خوف اور احساس گناہ ہی، لیکن منگل کو سلامتی کی طرف آوارگی پر مائل کرتا ہے۔ گھر سے باہر کی دنیا رانو کے لئے جرائم، تشدد، گناہ، اور ہوس رانی کی دنیا ہے۔ اپنے پریوار، اپنی بیٹی اور بچوں کو اس دنیا کی چیرہ دستیوں سے، جسم کی خرید و فروخت سے، اس کے ناجائز استعمال اور استحصال سے بچانے کے لئے بایولوجی کے پاس کوئی انتظام نہیں کہ اس سطح پر تو جانوروں کے نوزائیدہ دوسرے شکاری جانوروں کا نوالہ بنتے ہیں۔ اسی لئے رانو ہر ماں کی طرح بیٹی کے بیاہ سے فکر مند رہتی ہے۔ بیاہ عورت کے لئے قید و بند ہی، پاؤں کی زنجیر ہی، لیکن اس کی سلامتی اسی زنجیر میں ہے۔ رانو کو تلوکے کے ساتھ اپنے خراب جیون کے باوصف اس بات کا یقین ہے۔

"بڑی" جوان ہو کر خوبصورت نکل آئی ہے۔ رانو اسے پھٹے پرانے کپڑے پہناتی ہے اور بال بنانے کی بجائے بکھیر دیتی ہے۔ تاکہ گاؤں کے آوارہ لڑکوں کی نظر اس پر نہ پڑیں۔ ایروز یہاں ممتا کے روپ میں بڑی کا تحفظ کرتی ہے۔ ممتا جسم کی ذروستا اور اذیت نہیں خوش حالی اور آسودگی چاہتی ہے۔ کنوارپن اور عصمت کی حفاظت کا اخلاقی رویہ، جو جدید کھلے معاشرے میں اپنی قدر کھو چکا ہے، رانو کے طبقہ کی عورتوں کے لئے ایک حیاتیاتی ضرورت بن گیا ہے۔ اپنے جسم کا وقار اور قدر کھو کر عورت اس طبقہ میں اپنے جینے کی قدر بھی کھو دیتی ہے۔

"ایک چادر میلی سی" میں بیدی نے جس انسانی آبادی کو پیش کیا ہے وہ سماجی اور معاشی طور پر اتنی گری ہوئی ہے کہ اس میں کوئی کلچر پنپ نہیں سکتا۔ لیکن اس آبادی کو جو چیز سنبھالے ہوئے ہے وہ کلچر ہی ہے۔ ہندوستانی کلچر کی روایت اتنی طاقتور ہے اور وہ اتنے قدیم زمانے سے اتنے دور دراز علاقوں میں پھیلا ہوا ہے کہ اپنی کمزور ترین اور قلیل ترین شکل میں بھی وہ ایک نہایت ہی پسماندہ انسانی گروہ کی زندگی کا طور اور طریقہ بن سکتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھئے تو رانو کے پریوار اور پڑوس کے لوگوں کی گری پڑی زندگی ایک غیر مہذب اور غیر متمدن طبقہ کی نہایت کھردری خام زندگی معلوم ہوتی ہے۔ ہمارا پہلا تاثر یہی ہوتا

ہے کہ یہ لوگ کتنے غیر شائستہ ان گھڑ اور ناسمجھ ہیں۔ لیکن جیسے جیسے ہم ان کی زندگی کی گہرائیوں میں اترتے جاتے ہیں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی سمجھ بہت گہری ہے۔ ان کے پاس رسوم و رواجات کا ایک ایسا ذخیرہ بھی ہے جو ان کی زندگی کو معنویت عطا کرتا ہے۔ ان کی اخلاقیات ان کے مذہبی معتقدات سے مستعار ہے۔ اور اچھے برے کا فرق کرتی ہے۔ اور زندہ رہنے کی ان کی جدوجہد میں ان کا ساتھ دیتی ہے۔ ان کے مذہبی تصورات تجریدی نہیں بلکہ ٹھوس ہیں۔ اور خشک عقائد کے بجائے ایسے اساطیر پر مشتمل ہیں جو اس بستی کے لوگوں کے لئے زندہ تجربات کا حکم رکھتے ہیں۔ کوٹلہ گاؤں میں ویشنو دیوی کا مندر اور دیوی سے منسوب اساطیر کا ذخیرہ اور دیوی کے تہواروں کی تمام رسوم اور اس کی ستوتی میں گائے گئے بھجنوں کا سرمایہ یہ سب کوٹلہ گاؤں کی تہذیبی زندگی کو پرنور بناتے ہیں۔

بیدی اس تہذیبی رنگارنگی اور رانو کے گھر کی بے رنگی اور بے رونقی کو ایک تضاد کے طور پر پیش نہیں کرتے۔ رانو کی زندگی دکھوں کا ایسا انبار ہے کہ دھارمک سنسکاروں کے نہ ہونے سے بظاہر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ حضور سنگھ کا گرنتھ صاحب کا جاپ ہو یا رانو کا دیوی پر اعتماد ان سے اس پریوار کے نکبت و افلاس پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ لیکن ہم یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ انتہائی مصیبت کے دنوں میں اگر حضور سنگھ اور رانو کو کوئی چیز سنبھالے ہوئے ہے تو ان کے کرداروں کی یہی نیکی اور دھرم بھاؤنا ہے۔ غریب طبقہ کے لئے اس طرح مذہب ایک جذباتی سہارے کا کام کرتا ہے۔ بیدی کی کردارنگاری کا وصف یہ ہے کہ وہ پورے آدمی کو پیش کرتے ہیں اور جب افسانہ میں پورے آدمی کو پیش کیا جاتا ہے تو خدا کے ساتھ اس کا جو بھی تعلق رہے اس کا بیان ناگزیر ہو جاتا ہے۔ چنانچہ مذہبی روایت کوٹلہ گاؤں کا اہم جزو بنتی ہے۔ اس طرح بیدی کا اسطوری اور علامتی اسلوب کسی خود آگاہ اسلوب پرست فنکار کی حنابندی اور چمن آرائی نہیں بلکہ خود میلو کی مذہبی بھاؤناؤں اور اسطوری عقائد سے پھوٹی ہوئی نکہت کی طرح بیانیہ کی فضاؤں کا جزو ہے۔

بیدی کا امتیازی وصف یہ ہے (اور سوائے منٹو کے اس معاملے میں کوئی ان کا ہمسر نہیں) کہ وہ انسانوں کا مطالعہ سماجی علوم کے ماہر کی طرح نہیں کرتے۔ اس معاملے میں بیدی اور منٹو REDUCTIONIST نہیں ہیں۔ ان کے یہاں آدمی ایک سماجی، معاشی، مذہبی یا نفسیاتی اکائی نہیں ہے۔ سماجی اور نفسیاتی علوم کی روشنی میں ان کے کرداروں کا مطالعہ کیا جاسکتا

ہے۔ اور نہایت سودمند نتیجے پر پہنچا جا سکتا ہے۔ لیکن ایسے مطالعوں کے بعد بھی ان کے کرداروں میں بہت کچھ باقی رہتا ہے جس کی تفہیم ان علوم سے نہیں ہو پاتی۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ وہ جذبات کی قیمت پر نفسیات کی تفہیم نہیں کرتے نہ ہی جبلیات کی قیمت پر روحانیات کا سودا کرتے ہیں۔ ان کے کردار کا کوئی پہلو دوسرے پہلو سے دبتا نہیں۔ افسانہ ایسے سوالات پیدا کرتا نہیں جن کا جواب خود افسانہ میں موجود نہ ہو۔ ان سے کسی خلا، تشنگی یا غیر اطمینانی کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ محسوس نہیں ہوتا کہ فلاں واقعہ یا فلاں کردار کے ساتھ پورا انصاف نہیں کیا گیا۔ ایک چیز جس میں بیدی ایک بہت حد تک حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ انہوں نے بایولوجی کو سائیکولوجی میں اور سائیکولوجی کو سوشیولوجی میں اور سوشیولوجی کو مابعد الطبیعات میں نہایت ہی خوبی سے ضم کیا ہے۔ انسانی فطرت کے بنیادی میلانات اور اس کی ارتقائی منزلوں کا عمل دخل واضح کرنے میں ان کی ہنرمندی اپنی مثال آپ ہے۔

بیدی کے یہاں ارضیت سے ماورائیت، حقیقت نگاری سے غنائیت اور علامت سے سریت تک اسلوبی اور معنوی تہہ داریوں کی مختلف پرتیں نظر آتی ہیں۔ سخت اور کھردرے الفاظ کے سنگ ریزوں کے درمیان غنائیت کے جھرنوں کی جلترنگ سنائی دیتی ہے۔ یہ وجود کی سچائی اور فسوں بھی دراصل ان صاحب نظری کا سبب ہے جو زندگی کو ایک رنگ میں نہیں ہزار رنگ میں دیکھتی ہے۔ بیدی کے یہاں جنس اگر تخلیق کا سرچشمہ ہے تو بھولن کے جرائم کا محرک بھی۔ مذہب کا سہارا اور واسطہ ہے تو ڈھونگ اور ریاکاری بھی ہے۔ مردانہ پندار میں تحکم اور تعاقب ہے تو پدرانہ سرپرستی بھی ہے۔ افسانہ نہ تو المیہ ہے نہ طربیہ، نہ رزم ہے نہ بزم، نہ سماجیاتی ہے نہ اسطوری، نہ نفسیاتی ہے نہ جنسیاتی، ان سب عناصر کا مجموعہ ہونے کے ساتھ ہی وہ ان کے SUM TOTAL سے کچھ زیادہ ہی ہے——یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ افسانہ رقص کی گردش میں اختتام پذیر ہوتا ہے.......... ایک ایسا رقص جو زمینی بھی ہے اور آسمانی بھی—— جس میں جنس کی چھینا جھپٹی بھی ہے اور روحانی بےخودی اور سرشاری بھی۔ مٹی کی مورتوں نے افسانہ میں جو سوانگ رچا تھا، کلاکار کی کلپنا کی رنگ بھومی پر جو ناٹک کھیلا تھا، اس کا انت ایک ایسے رقص میں ہی ہونا چاہیے تھا جو کائنات کی گردشوں کا آہنگ لئے ہوئے ہو—— جرم و سزا، پاپ اور پنیہ، اپرادھ اور پرائشچت، رد و قبول، رشتوں اور ناتوں سب سے ماورا—— زماں

کی ازلی پرکرما ——

''ناچتی ہوئی عورتوں کی نگاہوں میں دنیا ایک وسیع و عریض دائرہ بن گئی جس کے بیچ مرد عورتیں، بچے، بوڑھے صرف نقطے تھے —— پھر وہ بھی رنگ کے بڑے بڑے چھینٹوں اور دھبوں میں بدل گئے —— اور آخر ایک ہی رنگ رہ گیا —— سورج کی کرنوں کا رنگ جس میں سب ہی رنگ چھپے رہتے ہیں۔ اور الگ الگ پہچانے جانے لگے تھے انسان کی دماغی منشور کے محتاج و منتظر۔

بیدی پورے افسانے میں اپنے دماغی منشور کے ذریعہ ان رنگوں کو الگ الگ کرتے ہیں۔ انھیں نیکی اور بدی کے منطقوں میں حرکت کرتے دیکھتے ہیں۔ انھیں انسانی قوانین کے مطابق جزا اور سزا کا مستوجب ٹھہراتے ہیں۔ بیدی انسانی ارادوں کو اس کے تمام اخلاقی تخیلی دھاروں کے مطابق کھیلنے کے لئے چھوڑ جاتے ہیں۔ لیکن جس تماشے کے وہ تماشائی ہیں وہ انسانی جبلتوں کی فطری طاقتوں کا ہولناک اور پرشور کھیل ہے۔ ایک ہی جبلت یہاں خالق بھی ہے اور قاتل بھی۔ تخریب کا سرچشمہ بھی ہے اور پیار کا بھی، بہیمیت کا بھی اور مادریت کا بھی۔ اپنے علم و دانش کی روشنی میں بیدی جتنا سمجھ سکتے ہیں سمجھتے ہیں لیکن ایک وقت وہ آتا ہے جب انسان اور انسانی تماشہ گہرا، تاریک اور پراسرار بن جاتا ہے۔ اس وقت اندھا منصور سنگھ چیخ اٹھتا ہے۔ ''بیٹا یہ سب کیا ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے، اسے تو تم جانتی، نہ میں جانتا ہوں، نہ یہ لوگ جانتے ہیں —— تو اسے سمجھنے کی کوشش بھی مت کر —— ایک چپ —— یہاں تو دم مارنے کی جگہ نہیں۔''

* * *

وہ افسانے جن کا تجزیہ کیا گیا

☆ دانہ ودام

۱۔ بھولا

۲۔ ہمدوش

۳۔ من کی من میں

۴۔ گرم کوٹ

۵۔ چھوکری کی لوٹ

۶۔ پان شاپ

۷۔ منگل اشٹکا

۸۔ کوارنٹین

۹۔ تلادان

۱۰۔ دس منٹ بارش میں

۱۱۔ حیاتین ب

۱۲۔ پچھمن

☆ گرہن

۱۳۔ گرہن
۱۴۔ رحمان کے جوتے
۱۵۔ بلی
۱۶۔ اغوا
۱۷۔ غلامی
۱۸۔ ہڈیاں اور پھول
۱۹۔ زین العابدین
۲۰۔ لاروے
۲۱۔ گھر میں بازار میں
۲۲۔ دوسرا کنارہ
۲۳۔ آلے
۲۴۔ دس منٹ بارش میں
۲۵۔ چیچک کے داغ
۲۶۔ اکوال کش

☆ کوکھ جلی

۲۷۔ لمس
۲۸۔ کوکھ جلی
۲۹۔ سیہ کار تھا
۳۰۔ [illegible]

۳۱۔ مہاجرین
۳۲۔ کشمکش
۳۳۔ ایک عورت
۳۴۔ ذینس
۳۵۔ گالی
۳۶۔ خط مستقیم اور قوسیں
۳۷۔ سارگام کے بجوکے

☆ اپنے دکھ مجھے دے دو

۳۸۔ لاجونتی
۳۹۔ [illegible]
۴۰۔ بل
۴۱۔ لمبی لڑکی
۴۲۔ اپنے دکھ مجھے دے دو
۴۳۔ ٹرمینس سے پرے
۴۴۔ حجام الٰہ آباد کے
۴۵۔ دیوالہ
۴۶۔ [illegible]

☆ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

۴۷۔ صرف ایک سگریٹ
۴۸۔ [illegible]

۴۹۔ میتھن

۵۰۔ باری کا بخار

۵۱۔ جنازہ کہاں ہے

مکتی بودھ

۵۲۔ مکتی بودھ

۵۳۔ ایک باپ بکاؤ ہے

۵۴۔ چشمِ بد دور

۵۵۔ بولو

۵۶۔ بلی کا بچہ

۵۷۔ مہاجرین

۵۸۔ ناگفتہ

◆ ◆ ◆

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس کی مطبوعات ایک نظر میں

ادب و تنقید

تاریخ ادب اردو (آغاز سے انیسویں صدی تک) (تین جلدوں پر مشتمل)	جمیل جالبی	۸۰۰/-
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ	جمیل جالبی	۱۳۰/-
ارسطو سے ایلیٹ تک	جمیل جالبی	۳۰۰/-
نئی تنقید	جمیل جالبی	۲۵۰/-
ادب، کلچر اور مسائل	جمیل جالبی	۲۰۰/-
محمد تقی میر	جمیل جالبی	۱۵۰/-
معاصر ادب	جمیل جالبی	۲۵۰/-
ادبی تحقیق	جمیل جالبی	۲۰۰/-
میرا جی: ایک مطالعہ	جمیل جالبی	۲۵۰/-
تنقید و تجربہ	جمیل جالبی	۲۵۰/-
قومی ڈکشنری (انگلش، اردو)	جمیل جالبی	۱۲۰۰/-
ایلیٹ کے مضامین	جمیل جالبی	۲۰۰/-
بوطیقا (تصنیف ارسطو) ترجمہ	جمیل جالبی	۸۰/-
ڈاکٹر جمیل جالبی: ایک مطالعہ	گوہر نوشاہی	۲۰۰/-
[illegible] جمیل جالبی: احوال و ادبی خدمات	ڈاکٹر خاور جمیل	۲۰۰/-
گوپی چند نارنگ: حیات و خدمات	ڈاکٹر سید حامد علی	۲۹۰/-
اسلوبیات میر	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۷۵/-
اقبال کا فن	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۲۰۰/-
انیس شناسی	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۲۵۰/-
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۷۵/-
ادبی تنقید اور اسلوبیات	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۲۰۰/-
امیر خسرو کا ہندوی کلام	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۱۷۵/-
اردو افسانہ: روایت اور مسائل	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۳۵۰/-
سفر آشنا	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۵۰/-
جدیدیت کے بعد	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۳۰۰/-
دیدہ ور نقاد: گوپی چند نارنگ	ڈاکٹر شہزاد انجم	۳۵۰/-
تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ	شمیم حنفی	۲۵۰/-
اردو کی ظریفانہ شاعری اور اس کے نمائندے	فرمان فتح پوری	۷۵/-
اردو نثر کا فنی ارتقاء	فرمان فتح پوری	۲۵۰/-
اردو شاعری کا فنی ارتقاء	فرمان فتح پوری	۳۰۰/-
اقبال سب کے لئے	فرمان فتح پوری	۳۰۰/-
تاریخ ادبیات عالم (سات جلدوں پر مشتمل مکمل سیٹ)	وہاب اشرفی	۲۸۰۰/-
قطب مشتری اور اس کا تنقیدی جائزہ	وہاب اشرفی	۲۰۰/-
معنی کی تلاش	وہاب اشرفی	۱۰۰/-
آگہی کا منظر نامہ	وہاب اشرفی	۷۵/-
راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری	وہاب اشرفی	۶۰/-
شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری	وہاب اشرفی	۲۰۰/-
حرف حرف آشنا	وہاب اشرفی	۱۵۰/-
اردو فکشن اور تیسری آنکھ	وہاب اشرفی	۱۲۵/-
تفہیم البلاغت	وہاب اشرفی	۸۰/-
کاشف الحقائق	وہاب اشرفی	۵۰/-
میر اور مثنویات میر	وہاب اشرفی	۲۲۵/-
مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات	وہاب اشرفی	۳۵۰/-
معنی سے مصافحہ	وہاب اشرفی	۲۰۰/-
وہاب اشرفی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر منظر حسن	۲۵۰/-
وہاب اشرفی: منفرد نقاد اور دانشور	ڈاکٹر ہمایوں اشرف	۲۷۵/-
[illegible] (پروفیسر وہاب اشرفی کے تبصرے اور تقاریظ)	مرتب ڈاکٹر ہمایوں اشرف	۲۰۰/-
مثنوی [illegible]	ڈاکٹر ہمایوں اشرف	(زیر طبع)
منظوم جائزے (پروفیسر وہاب اشرفی کی تصنیفات و تالیفات)	ڈاکٹر عبدالمنان طرزی	۸۰/-
ہندوستانی محاورے	محمد حسن	۱۵۰/-
ہندوستانی شاعری	محمد حسن	۷۵/-
ہندی ادب کی تاریخ	محمد حسن	۲۰۰/-
ترقی پسند ادب: پچاس سالہ سفر	قمر رئیس، سید عاشور کاظمی	۳۰۰/-
تعبیر و تحلیل	قمر رئیس	۱۵۰/-
ظہیر الدین محمد بابر (شخص، شخصیت اور شاعری)	پروفیسر قمر رئیس	۱۵۰/-

پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بحیثیت ناول نگار	قمر رئیس	۲۵۰/-
ترقی پسند تنقید اور قمر رئیس	محمد شہاب الدین	۲۰۰/-
اصول تحقیق و ترتیب متن	تنویر احمد علوی	۲۰۰/-
ابتدائی کلامِ اقبال	گیان چند جین	۲۰۰/-
کھوج	گیان چند جین	۱۲۵/-
پرکھ اور پہچان	گیان چند جین	۱۲۵/-
قاضی عبدالودود بحیثیت مرتب متن	گیان چند جین	۱۵۰/-
اُپندر ناتھ اشک	گیان چند جین	۱۵۰/-
تحقیق کا فن	ڈاکٹر گیان چند طلبا ایڈیشن	۲۰۰/-
//	// // // لائبریری ایڈیشن	۳۵۰/-
ایک بھاشا، دو لکھاوٹ، دو ادب	گیان چند جین	۲۷۵/-
مطالعۂ فیض۔ یورپ میں	اشفاق حسین	۲۵۰/-
مطالعۂ فیض۔ امریکہ و کناڈا	اشفاق حسین	۲۰۰/-
مظہر امام کی تخلیقات کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر امامِ اعظم	۱۵۰/-
قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ	ارتضیٰ کریم	۳۵۰/-
انتظار حسین، ایک دبستان	ارتضیٰ کریم	۳۵۰/-
اختر الایمان، مقام اور کلام (اضافہ شدہ، نیا ایڈیشن)	ڈاکٹر محمد فیروز	۲۵۰/-
تناظر اور تجزیے	ابوالفیض سحر	۶۰/-
اُردو غزل کی روایت اور ترقی پسند غزل	ممتاز الحق	۲۰۰/-
جدید غزل کا فنی، سیاسی و سماجی مطالعہ	ممتاز الحق	۲۰۰/-
غزل کے جدید رجحانات	خالد علوی	۱۵۰/-
بازیافت	خالد علوی	۱۰۰/-
انگارے	خالد علوی	۹۰/-
انگارے کا تاریخی پسِ منظر	خالد علوی	۵۰/-
سخن گسترانہ (تحقیقی، تنقیدی مطالعہ)	منصور عمر	۱۵۰/-
کربلا تاریخ کے آئینے میں	شبانہ انجم کاظمی	۱۲۵/-
نظیر اکبرآبادی کی نظم نگاری	طلعت حسین نقوی	۱۰۰/-
علامہ اقبال کی ازدواجی زندگی	حافظ سید احمد جلالی	۱۰۰/-
خلیل الرحمٰن اعظمی کی تنقید نگاری	عفت آرا ہاشمی	۲۰۰/-
اُردو غزل اور تقسیم ہند	قمر الحق	۱۰۰/-
اعتراف	مظفر مہدی	۱۵۰/-
سرسید احمد کی نثری خدمات	مشتاق احمد	۱۲۵/-
مرثیہ نظم کی اصناف میں	عاشور کاظمی	(زیرِ طبع)
چھیڑ خوباں سے	عاشور کاظمی	۲۰۰/-
سخن گسترانہ بات	عاشور کاظمی	۷۵/-
بیسوی صدی کے اردو اخبارات و رسائل مغربی دنیا میں	عاشور کاظمی	۱۵۰/-
بیسوی صدی کے اردو نثر نگار مغربی دنیا میں	عاشور کاظمی	۲۰۰/-
عاشور کاظمی: دانشور اور محرک	ڈاکٹر محسن رضا رضوی	۲۰۰/-
علامہ عبدالحیٰ اختر بنگلوری، حیات اور کارنامے	سید قدرت اللہ باقوی	۲۵۰/-
اُردو ڈرامہ، فن اور منزلیں	وقار عظیم	۱۷۵/-
اسلوب اور اسلوبیات	طارق سعید	۲۵۰/-
اُردو طنزیات اور مضحکات	طارق سعید	۱۵۰/-
برطانیہ کی سیاسی جماعتیں اور پارلیمنٹ	حبیب حیدرآبادی	۷۵/-
قاری سرفراز حسین عزمی دہلوی	ڈاکٹر خالد اشرف	۶۰/-
ترقی پسند تحریک کی نصف صدی	علی سردار جعفری	۶۰/-
سائنس اور سماج	ڈاکٹر سریو پرشاد گپتا	۱۲۵/-
ارمغان فاروقی	ظہیر احمد صدیقی	۲۰۰/-
راجندر سنگھ بیدی: شخصیت اور فن	جگدیش چندر ودھاون	۲۵۰/-
قاضی عبدالودود کی علمی اور ادبی خدمات	ڈاکٹر نور اسلام علیگ	۲۰۰/-
کرشن چندر کی ناول نگاری	ڈاکٹر اعجاز علی ارشد	۱۲۵/-
جنوبی و شمالی ہند کی تاریخی مثنویاں	کندن لال کندن	۲۵۰/-
تاریخ کی سچائیاں، اورنگ زیب اور ٹیپو سلطان	(خورشید مصطفیٰ رضوی)	۳۰/-
اُردو دانشوروں کے سیاسی میلانات	مظہر مہدی	۱۵۰/-
کاوشِ نظر	ڈاکٹر سید عبدالباری	۲۰۰/-
فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ	ڈاکٹر جمیل اختر محبی	۳۵۰/-
منٹو اور بیدی تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر کہکشاں پروین	۱۳۰/-
کچھ یادیں کچھ باتیں	پروفیسر شمیم جیراجپوری	۲۵۰/-
وسط ایشاء کے مسلم ممالک	محمد مقبول احمد بی، ای	۲۵۰/-
تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران	ڈاکٹر مشتاق احمد وانی	۳۵۰/-
آئینہ در آئینہ	ڈاکٹر مشتاق احمد وانی	۱۲۵/-

پطرس کے مضامین پطرس بخاری ۲۰/-
جیلانی بانو کی ناول نگاری کا تنقیدی مطالعہ مشرف علی ۱۲۵/-
ابلاغیات ڈاکٹر محمد شاہد حسین ۲۷۵/-
سرسید احمد خاں اور جدت پسندی ڈاکٹر محمد علی صدیقی ۱۷۵/-
اردو زبان کی مختصر ترین تاریخ ڈاکٹر سلیم اختر ۹۵/-
غالب بوطیقا (اشعار غالب کی تفہیم) مشکور حسین یاد ۹۵/-
زکی انور جائزے اور افسانے ڈاکٹر ہمایوں اشرف ۲۲۵/-
20 عظیم فلسفی قاضی جاوید ۲۰۰/-
گل ہائے رنگا رنگ (انشائیے اور دوسرے مضامین)
عطیہ خان ۱۲۵/-
Khusro The Charismatic (انگریزی)
ریاض جعفری (لندن) ۳۰۰/-
رہ و رسم آشنائی (انشائیے اور مضامین) پروفیسر مغنی تبسم ۵۰/-
شعور تنقید تاج پیامی ۱۲۵/-
اظہر عنایتی: ایک سخنور مرتب: ڈاکٹر شبنم ادا انجم ۲۵۰/-
سحر مبین مبین صدیقی ۱۵۰/-
الطاف حسین حالی: حمایت سے انحراف تک
مسرت جہاں ۱۵۰/-
مرزا شوق لکھنوی: عہد، غزل گوئی اور واسوخت نگاری
ڈاکٹر رابعہ مبین ۱۵۰/-
داستان عہد گل (مضامین اور انٹرویو) قرۃ العین حیدر
مرتب: آصف اسلم فرخی ۲۰۰/-
مولانا آزاد اور قوم پرست مسلمانوں کی سیاست
محمد فاروق قریشی ۳۵۰/-
سردار جعفری کی شاعری پر ایک طائرانہ نظر اور دیگر مشمولات
جگن ناتھ آزاد ۷۵/-
طرز غالب محمد عرفان ۱۷۵/-
آگہی کے دائرے پروفیسر انجم فاطمی ۲۰۰/-
دست رس علی ظہیر ۱۲۵/-
لہروں کے درمیان نامی انصاری ۱۵۰/-
سلطانیات (شہید اعظم ٹیپو سلطان) پروفیسر سید منظور احمد ۱۲۵/-
کلیات منٹو (منٹو کے خاکے) سعادت حسن منٹو ۲۰۰/-
کلیات منٹو (منٹو کے مضامین) سعادت حسن منٹو ۳۰۰/-

تلخ و شیریں ڈاکٹر ابرار رحمانی ۱۲۵/-
طلبا کی بے چینی مترجم: عتیق اللہ ۷۵/-
میر سے فیض تک (اردو شاعری میں مذکور شخصیات کا انسائیکلوپیڈیا)
پروفیسر خالد ندیم ۲۰۰/-
تنقیدی دبستان (نظر ثانی و اضافہ شدہ ایڈیشن) ڈاکٹر سلیم اختر ۱۵۰/-
محمد بدیع الزماں اقبالیات کے آئینہ میں ڈاکٹر امتیاز ۲۰۰/-
ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، حیات، شخصیات اور کارنامے
زیر نگرانی: پروفیسر مغنی تبسم ۳۰۰/-
ساحر لدھیانوی، شخص اور شاعر ناز صدیقی ۱۱۰/-
بدر الدین طیب جی: یادیں اور تاثرات حسن ضیاء ۹۰/-
اردو صحافت اور حسرت موہانی ڈاکٹر شریف الدین ۱۵۰/-
دکن کے رتن اور ارباب فن محمد رؤف خیر ۱۰۰/-
سلک معنی شیخ سلیم احمد ۲۰۰/-
راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ وارث علوی ۲۵۰/-
اردو صحافت: مسائل اور امکانات ڈاکٹر ہمایوں اشرف (زیر طبع)

ناول، افسانے

گردش رنگ چمن قرۃ العین حیدر ۳۵۰/-
آگ کا دریا (گیان پیٹھ ایوارڈ یافتہ) قرۃ العین حیدر ۳۰۰/-
چاندنی بیگم قرۃ العین حیدر ۲۵۰/-
دامان باغباں (مجموعہ خطوط) قرۃ العین حیدر ۵۰۰/-
کوہ دماوند (رپورتاژ) قرۃ العین حیدر ۲۹۰/-
ستمبر کا چاند (رپورتاژ) قرۃ العین حیدر ۳۲۵/-
کار جہاں دراز ہے (اول، دوم) قرۃ العین حیدر ۶۰۰/-
شاہراہ حریر (کار جہاں دراز ہے) حصہ سوم، اضافے کے ساتھ
قرۃ العین حیدر ۲۵۰/-
کف گل فروش (ایک صدی کی ادبی تصاویر)
(دو جلدوں میں مکمل سیٹ) قرۃ العین حیدر ۵۰۰/-
سیتا ہرن قرۃ العین حیدر ۹۵/-
پکچر گیلری قرۃ العین حیدر ۹۵/-
میرے بھی صنم خانے قرۃ العین حیدر ۱۷۵/-
دلربا — اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو قرۃ العین حیدر ۶۰/-
شیشے کے گھر قرۃ العین حیدر ۱۷۵/-

ہوائے چمن میں خیمۂ گل　مصنفہ: نذر سجاد حیدر

مرتبہ: قرۃ العین حیدر　۷۰۰/-

اختر النساء بیگم　مصنفہ: نذر سجاد حیدر / مرتبہ: قرۃ العین حیدر　۲۰۰/-

نجمہ　〃　〃　〃　〃　۱۵۰/-

جاں باز۔ ثریا (دو مشہور ناول) 〃　〃　〃　۱۷۵/-

حرماں نصیب۔ آہ مظلومہ (دو مشہور ناول) 〃　〃　۱۲۵/-

مذہب اور عشق　〃　〃　〃　〃　۱۰۰/-

کلیاتِ منٹو (افسانوی مجموعہ، جلد اوّل) سعادت حسن منٹو

تحقیقِ متن و تدوین: ہمایوں اشرف　۳۵۰/-

کلیاتِ منٹو (افسانوی مجموعہ، جلد دوم) سعادت حسن منٹو

تحقیقِ متن و تدوین: ہمایوں اشرف　۳۵۰/-

کلیاتِ منٹو (افسانوی مجموعہ، جلد سوم) سعادت حسن منٹو

تحقیقِ متن و تدوین: ہمایوں اشرف　۳۵۰/-

کُلیاتِ منٹو (بغیر عنوان کے، ناول) سعادت حسن منٹو　۶۰/-

کُلیاتِ منٹو (منٹو کے خاکے)　سعادت حسن منٹو

تحقیقِ متن و تدوین: ہمایوں اشرف　۲۰۰/-

کُلیاتِ منٹو (منٹو کے مضامین) سعادت حسن منٹو

تحقیقِ متن و تدوین: ہمایوں اشرف　۳۰۰/-

کُلیاتِ منٹو (منٹو کے ڈرامے) (ایک جلد میں) سعادت حسن منٹو

تحقیقِ متن و تدوین: ہمایوں اشرف　۵۰۰/-

انارکلی (اور دیگر افسانے)　سعادت حسن منٹو　۱۴۰/-

بانجھ (اور دیگر افسانے)　سعادت حسن منٹو　۱۴۰/-

پھایا (اور دیگر افسانے)　سعادت حسن منٹو　۶۰/-

ٹوبہ ٹیک سنگھ (اور دیگر افسانے) سعادت حسن منٹو　۶۰/-

جانکی (اور دیگر افسانے)　سعادت حسن منٹو　۹۰/-

خوشیا (اور دیگر افسانے)　سعادت حسن منٹو　۸۰/-

دس روپے (اور دیگر افسانے) سعادت حسن منٹو　۸۰/-

سوراج کے لئے (اور دیگر افسانے) سعادت حسن منٹو　۹۰/-

شغل (اور دیگر افسانے)　سعادت حسن منٹو　۹۰/-

عزت کے لئے (اور دیگر افسانے) سعادت حسن منٹو　۷۰/-

کالی شلوار (اور دیگر افسانے) سعادت حسن منٹو　۹۰/-

ممی (اور دیگر افسانے)　سعادت حسن منٹو　۱۷۵/-

نیا قانون (اور دیگر افسانے) سعادت حسن منٹو　۱۰۰/-

آؤ (اور دیگر ڈرامے)　سعادت حسن منٹو　۱۱۵/-

ایک مرد (اور دیگر ڈرامے)　سعادت حسن منٹو　۸۵/-

تیڑھی لکیر (اور دیگر ڈرامے)　سعادت حسن منٹو　۱۲۰/-

جرم اور سزا (اور دیگر ڈرامے)　سعادت حسن منٹو　۱۲۰/-

کناری (اور دیگر ڈرامے)　سعادت حسن منٹو　۹۰/-

جنگ (اور دیگر ڈرامے)　سعادت حسن منٹو　۹۰/-

سعادت حسن منٹو کے دس بہترین افسانے　شہزاد منظر　۹۵/-

آخری آدمی　انتظار حسین　۱۲۵/-

ٹھکانہ　حیات اللہ انصاری　(زیرِ طبع)

بازگوئی　سریندر پرکاش　۱۲۵/-

خالد بن ولیدؓ　قاضی عبدالستار　۱۵۰/-

تاجم سلطان　قاضی عبدالستار　۴۲۵/-

قاضی عبدالستار: فکر، فن اور فنکار　ڈاکٹر احمد خان　۱۷۵/-

خواب رو　جوگندر پال　۴۰/-

نہیں رحمٰن بابو　جوگندر پال　۱۲۵/-

میرا شہر ادھورا سا　کشمیری لال ذاکر　۱۷۵/-

آدھے چاند کی رات　کشمیری لال ذاکر　۷۵/-

اس صدی کا آخری گرہن　کشمیری لال ذاکر　۱۷۵/-

میری شناخت تم ہو　کشمیری لال ذاکر　۷۵/-

اگنی پریکشا　کشمیری لال ذاکر　۷۵/-

اب مجھے سونے دو　کشمیری لال ذاکر　۹۰/-

سمندری ہواؤں کا موسم　کشمیری لال ذاکر　۹۰/-

سمندر اب خاموش ہے　کشمیری لال ذاکر　۱۲۵/-

برف، دھوپ، چنار (کشمیری کہانیاں) 〃　〃　(زیرِ طبع)

آتے جاتے موسموں کا سچ　ہرچرن چاولہ　۱۵۰/-

ناروے کے بہترین افسانے　ہرچرن چاولہ　۱۵۰/-

البم (یادیں افسانے)　ہرچرن چاولہ　۷۵/-

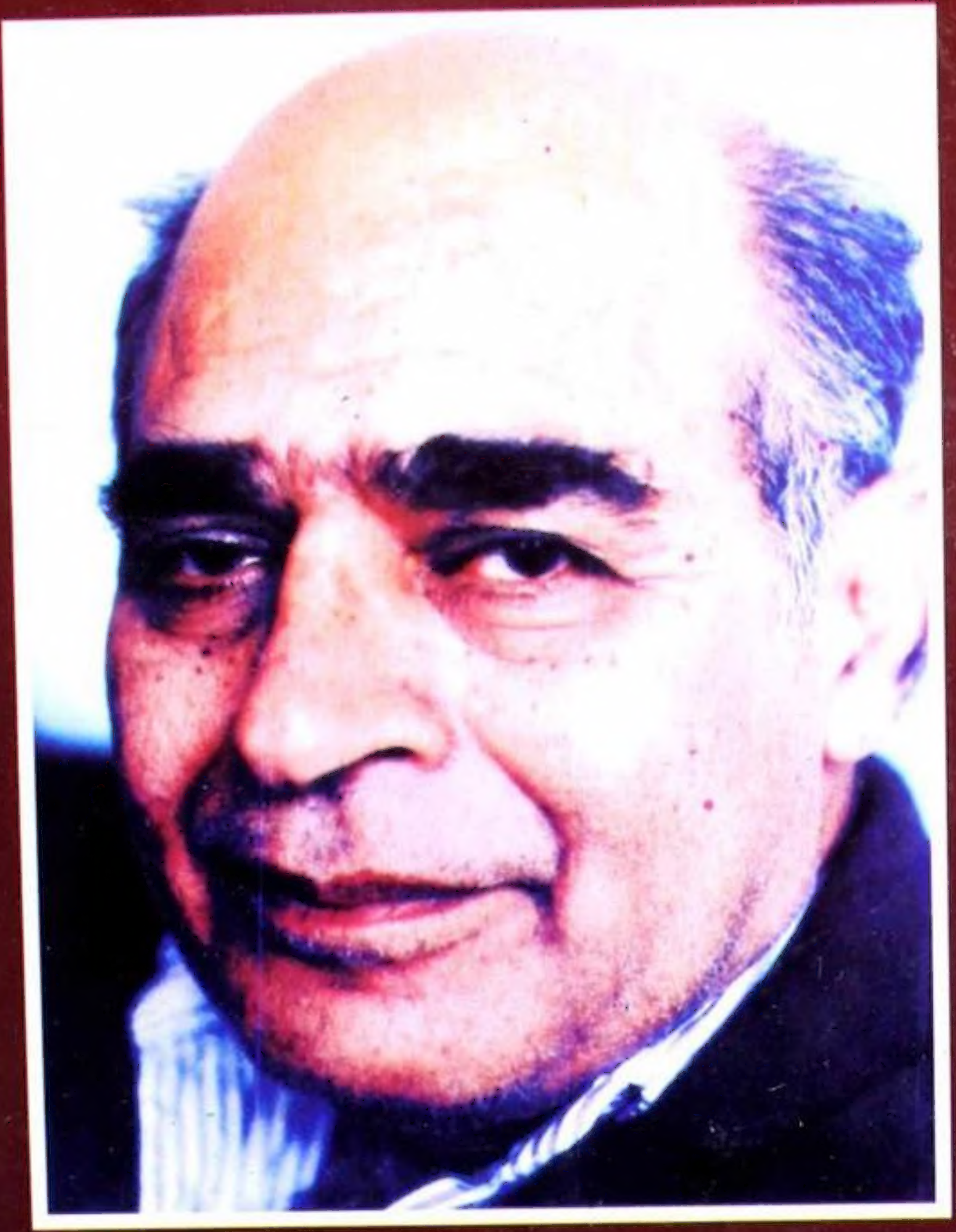
گھوڑے کا کرب　ہرچرن چاولہ　۱۵۰/-

فسانہ کہیں جسے　عاشور کاظمی　۱۵۰/-

پہلی نسل کا گناہ　صفیہ صدیقی　۷۵/-

دو کشتیوں میں سوار　خالد سہیل　۹۰/-

ٹوٹتے بکھرتے لوگ　یوگیش کمار　۶۰/-



EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, VAKIL STREET, KUCHA PANDIT, LAL KUAN, DELHI-6 (INDIA)
PH: 23216162, 23214465 FAX: 011-23211540
E-MAIL: ephdelhi@yahoo.com

81-8223-151-5